تاريخ المسرح

تأليف

ر.بينار

ترجمة : أحمد كمال يونس

تقديم ودراسة : د. علي الجوهري

الكتاب: تاريخ المسرح

الكاتب: ر.بينار

ترجمة : أحمد كمال يونس

تقديم ودراسة: د. علي الجوهري

الطبعة: **2018**

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)



5 ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة

جمهورية مصر العربية

هاتف : 35825293 – 35867576 – 35867575

فاكس : 35878373

http://www.apatop.com E-mail: news@apatop.com

دار الكتب المصرية

فهرسة إثناء النشر

ر.بينار

تاريخ المسرح / ر.بينار / ترجمة : أحمد كمال يونس / تقديم ودراسة: د. علي الجوهري – الجيزة – وكالة الصحافة العربية.

152 ص، **18** سم.

الترقيم الدولى: **0 – 665 – 446– 977– 978**

أ – العنوان رقم الإيداع : **3780 / 2018**

تاريخ المسرح



هذا ترجمة لكتاب

HISROIRE DU THEATRE

R. PIGNARRE

المسرح هو الدنيا

المسرح ، أبو الفنون وأولها منذ أيام الإغريق والرومان، وقدرته على التوليف بين العناصر الفنية مُتعددة وكبيرة؛ حيث كانت المسارح هي الوسيلة الوحيدة للتعبير الفني بعد حلبات المُصارعين والسباقات؛ لذا فالمسرح هو بيت من بيوت الفنانين؛

وعند ذكر كلمة "مسرح" نُفكر في نوع خاص من الترفيه، أو في مبنى مُعين مُعد ومجهز لتقديم هذا النوع من الترفيه، ويأمل البعض في قضاء وقت مُمتع مع الضحك، أو قصة شيقة للهروب من مشقة اليوم.

والمسرح، مثله مثل كافة الفنون ترجع نشأته إلى السحر، أي إلى محاولة التأثير على الطبيعة بقوة إرادة الإنسان، وإحالة الأفكار إلى أشياء غريبة.. وفي الأزمنة الأولى من المسرح كان كل فرد مُمثلاً، ولا تفرقة بين الممثل وبقية القبيلة، والدنيا هي المسرح ، وكانت منصة التمثيل مكاناً مُقدساً، وكان الحاضرون نوعين: مؤدين ومُريدين. وبعد ذلك كانت المنصة هي المسرح، ولا يفصل بين المُمثلين والمُشاهدين سوى مساحة

تخيلية أو معنوية، ويُصبح أخيراً حاجزاً مادياً محسوساً، وأخيراً أصبح يفصل بين المُمثل والمشاهدين آلاف الأميال.

يرجع أصل المسرح في جميع الحضارات إلى الاحتفالات المُتصلة بالطقوس الدينية؛ والدليل مخطوط لمسرحية دينية مصرية كُتبت قبل **2000** ق.م، وتدور حول الإله أوزوريس وبعثه. وقد نشأت الدراما الإغريقية (وهي الأصل في التأليف المسرحي الغربي) عن الاحتفالات بعبادة الإله ديونيسوس، فكان الناس يضعون أقنعة على وجوههم، يرقصون ويتغنون احتفالاً بذكراه.

كان "جو" الإغريقي **525 – 456** ق م، أول كُتاب المسرح العظام من المبرزين في معركتي "ماراثون **Marathon**" و"سلاميس **Salamis**"، فلم يكن الرجل منشغلا بتوافه الأمور، ولا راغباً في توفير التسلية للجمهور فقط؛ بل كان لديه من الأفكار والتجارب ما يُريد إشاعته وإشراك الناس فيه، فكانت مسرحياته بعيدة المدى، عظيمة التأثير. والظن أنه كتب تسعين مسرحية لم يبق لنا منها غير سبع وهي: الضارعات، والفرس، وبروميثيوس، وسبعة ضد طيبة، ومصافدا، وأورستايا. والأورستايا هي فى الواقع ثلاث مسرحيات: أجاممنون، وحاملات القرابين، وربات الإحسان المنعمات.

أما "سوفوكليس" الإغريقي **496 – 406** ق م، فكانت حياته أقل إثارة من حياة "أسخيلوس"، إلا أنه كان أعظم منه في الكتابة المسرحية؛ وكاد يبلغ في حياته الخاصة وفي أعماله مرتبة الكمال، حيث

ظلت مهارته الحرفية معياراً للكُتاب المسرحيين ومثلاً أعلى لهم طوال خمسة وعشرين قرناً تقريباً، حيث اتسمت أعماله بالعمق في التفكير والثراء في التعبير والحنكة في صناعة التوتر المسرحي وإثارة التهكم الدرامي. وكذلك بقيت لنا من أعماله سبع مسرحيات وهي: أوديب ملكاً، وإلكترا، وأوديب في كولون، وأجاكس، وأنتيجون، والتراقيات، وفيلوكيتيس.

ويرى الكثيرون أن أوديب ملكاً هي أكمل مسرحية كُتبت على إطلاق المسرح منذ نشأته حتى الآن، وقد عدها أرسطو نموذجاً لكثير مما تعرض له في كتابه النقدي "فن الشعر"، وقد امتدحها، خاصة حبكتها المشتبكة، وأحداثها المنسوجة بترابط، ووضوح الدوافع.. أما آخر كُتّاب التراجيديا الإغريق الكبار هو يوربيدس **484 – 406** ق م، ويكفي للإشارة إلى بعض الفروق الأساسية بينه وبين "أسخيلوس" و"سوفوكليس" بعض الأقوال الشائعة بشأنه مثل كتب "أسخيلوس" عن الآلهة، وكتب "سوفوكليس" عن الأبطال، أما "يوربيدس" فيكتب عن البشر.

ويُقال أن ثسبس كان أول الذين انفصلوا عن جماعة المُحتفلين ليُلقي بعض الأناشيد وحده (**535** ق.م)، وبذلك ظهر أول مُمثل. وكان مولد المسرح حين أضاف أسخيلوس مُمثلا ثانياً، وقد بلغ المسرح اليوناني أوج مجده في القرن **5** ق.م. وكان سوفوكليس ويوريبيديس وأسخيلوس هُم أكبر كُتاب التراجيديا، وأريستوفان هو أكبر كاتب

كوميديا. ولم يصل المسرح الروماني إلى مستوى الدراما اليونانية، وإن وصل كتاب مثل "سينكا" في المأساة، و"بلاوتس" و"تيرنس" في الملهاة، وكان لهم تأثير بالغ في الدراما بعد القرن السادس عشر.

ثم تدهور المسرح في ظل الإمبراطورية الرومانية، وكاد يختفي أمام مُعارضة الكنيسة. وظهر نوع آخر من المسرح في العصور الوسطي في أوروبا، ونشأ عن الطقوس الدينية، فشاعت مسرحية المعجزات ومسرحية الأسرار، والتي تغيرت تدريجياً حتى ابتعدت عن الموضوعات الدينية، وفي عصر النهضة بدأت حركة إحياء العلوم والفنون.

المسرح هو من أقدم الفنون الأدبية التي عرفتها الحضارة الإنسانية؛ فمنذ زمن بعيد أقام الإغريق مسارحهم في مُناسبات دينية ووطنية. فعرفوا المأساة والملهاة؛ وتناولوا موضوعات دينية واجتماعية وأدى مسرحهم دوره في تعليم مُجتمعهم. وأعدوا شروط المسرح واستفاد منها حتى كُتاب العصر الحديث، وعن هؤلاء أخذ الرومان ثم الفرنسيون والإنجليز والألمان، وعنهم أخذ العرب هذا الأدب وظهر المسرح العربي.

وكانت هناك عدة عوامل ساعدت على الظهور المسرحي في البلاد العربية نتيجة للاحتكاك الثقافي مع الغرب عبر حملة نابليون بونابرت إلى مصر والشام وعن طريق الاطلاع والتعلم والرحلات العلمية والسياحية.

كما واجهت نشأة المسرح العربي ظاهرتا الاستنبات والتأصيل.. والاستنبات هو استنبات المسرح الغربي في التُربة العربية من خلال التقليد

والاقتباس والترجمة والبيئة العربية تمصيراً وتونسة ومغربة وسودنة.. كما فعل مارون النقاش مع أول نص مسرحي وهو البخيل الذي استلهمه من موليير، وتابع كثير من المبدعين والمخرجين طريقته في الاقتباس والمُحاكاة.

والتأصيل هو: تأصيل المسرح العربي وذلك بالجمع بين الأصلة والمعاصرة، أي التوفيق بين قوالب المسرح الغربي والمضمون التراثي.

وفنون المسرح فنون مُتكاملة، وبالأحرى فنون يُكمل بعضها بعضاً، وليس منها فن يُمكن أن يقوم بنفسه، بحيث لا تربطه ببقية الفنون المسرحية الأخرى رابطة، ومن ثم لا بد لمن يدرس أحد هذه الفنون أن يلم إلماماً كافياً ببقية الفنون المسرحية الأخرى؛ فالممثل مثلاً يجب أن يتعرف بعمق على تاريخ المسرح مُنذ أن نشأ قبل العصور التاريخية حتى اليوم. وتاريخ المسرح يشمل نشأة التمثيل مُنذ أن كان رقصاً بدائياً، وإنشاداً دينياً، ثُم تطوره بعد ذلك مع تطور الأغنية الإنشادية الراقصة، ومصاحبة الموسيقى ودق الطبول لها، حتى ظهرت المسرحية التي حوّلت نواة هذه الأغنية التي كان البدائيون يتعبدون بها لخالق الكون المُحيط بكل شيئ، وإذا كان المُمثل في حاجة إلى تلك المعرفة ببدايات فكرة المسرح ليُجيد تمثيله، فالمخرج أشد حاجة منه؛ لأنه المهندس المسرحي الأكبر الذي يرسم كل شيئ ويضع لكل حركة تقديرها.

إن الثقافة المسرحية الواسعة تُؤدي إلى فن مسرحي عظيم. وقد كان أعظم الكُتاب المسرحيين في تاريخ المسرح هُم أولئك الكُتاب الذين شبُّوا في كنف المسرح، وتربوا في أحضانه، ونهلوا من موارده مباشرة.

وكان أولئك يكتبون وفي بالهم ظروف مسارحهم وإمكاناتها وفي حسبانهم كل صغيرة وكبيرة، مما يُمكن تنفيذه لما يدور في أذهانهم، وتخطه أقلامهم.. وما سبق يسَّر مهمة المُخرج، والممثل، ومصمم الديكور، ومهندس الإضاءة، بل يسّر مهمة عُمال الأثاث، ومغيري المناظر حتى حصلنا في الوقت الحاضر على مسرح حديث مُتحضر ومتكامل من شتى النواحي.. ومن أجل أهمية ماضي المسرح القديم جاء دور هذا الكتاب الذي يُلقي الضوء على مسارح القُدماء الذين اجتهدوا في مجال المسرح القديم كي نحصل نحن على مسرح حديث مُتكامل في شتى النواحي ونستمتع بكل شيء فيه..

د. علي الجوهري

مقدمة

تعتبر كتب الأدب فن المسرح لونًا من ألوان الأدب، بينما يعتبر بعض المسرحيين" الأدب المسرحي" إنتاجًا فرعيًا بالنسبة للعمل المسرحي، وهذا يذكرنا بكلمة جاستون باتي وحملته على "سيادة الكلمة" في المسرح.

ومن المعروف أن الفن المسرحي شأنه شأن أي فن آخر يتحدد بوسائله الفنية، وهي وسائل لا تقتصر على القلم والورق، فالمسرح عالم له طبيعته الخاصة وقوانينه وخفاياه وعاداته، وليس هناك ما يجعلنا ننكر عليه استقلاله وحقوقه في الانطلاق والدوران في فلك الفنون على طريقته الخاصة بين الفن والحياة، وإن كان من العبث أن ننكر ارتباطه بالأدب، فهو خاضع له لما فيه من القيم الفنية التي يتدهور المسرح بدونها إلى مستوى استعراضات الأسواق، صحيح أن عرضًا على الأرجوحة قد يكون في حد ذاته قصيدة خالصة كأية مأساة، غير أن أساس الجمال فيه منحصر في جسم اللاعب القابل للزوال.

الفصل الأول

المسرح عند البدائيين

لعل الفن المسرحي بين جميع الفنون أكثرها اندماجًا في
حياتنا فهو ليس مرتبطًا بأفراحنا وأعيادنا فقط وإنما
يكفي أن نلقي نظرة حولنا فنراه ينبت غريزيًا وينتشر
بيننا، فالتمثيل تمرين لا يتخلص منه أي كائن حي،

فالتقليد عند الحيوان والنبات، واللعب عند الحيوان والإنسان كل هذا تمثيل.

وليس لفن الممثل من عمل إلا أن يرفع إلى أعلى درجة من التعبير قوة الأداة الوحيدة التي لم يخترعها، فالرقص وهو لغة الجسم نشأ مع الخطوات الأولى للبشرية، ويسجل الدوران فيه حركاته في الزمان والمكان.

وكان الرقص أول مظهر ديني، وتعتبره الأساطير عند اليونانيين والأسيويين القدماء رمزاً للخلق والإبداع، فإن نشوة الحياة بوساطة الرقص التوقيعي تولد حياة لا تفنى، وهذه رقصة ديونيسوس وهذه رقصة شيفا وهذه هي الأسطورة اليابانية "رقصة أمينواوزيمي" " امرأة السماء الجبارة".

وفي أعلى عصور ارتفاع المسرح نراه يمتص الأدب أو بالأحرى ينتهي به إلى غايته في شكل عجيب، وفي طور اضمحلاله يهدده الأدب بامتصاصه أو يحاول التخلص منه، ويكون المسرح الرديء حينئذٍ أدبيًا بقدر ما يمكن أن نعتبر التصوير الرديء أو المناظر الرديئة فنًا، وبالعكس يكون الأدب المسرحي الجيد أدبيًا بقدر ما يكون التصوير الجيد تصويراً والمناظر المسرحية الجيدة مسرحاً.

وتمثل المأساة الدراما آخر قوالب الأدب الشفوي للمسرح، فهي تجمع أجزاءه المتفرقة وهي بهذه الصفة تنظم عناصر قديمة كالعالم في قدمه، لأن التمثيل التقليدي الصامت سبق الخطابة، وكان التقليد هو الطريقة البدائية للتفاهم، ومن الواضح حينئذٍ أنه لا يمكن ذكر طبيعة المسرح دون إثارة مشكلة النطق.

ولإحياء القصائد التي تعبر عن أنبل قلق للضمير إزاء سر الحياة، يستعمل المسرح نظامًا للتعبير يجمع كل سحر للفن، ولكن هذا النظام يخضع لقوانين العقل والحركات الغريزية للتقليد القديم، ومن المدهش أنه في أعظم معاهد التمثيل كان القناع المسرحي يذكرنا ويحتفظ بالطابع السحري الأصلي.

فهذا الفن يسمح لنا إذن أن نقدر حق التقدير الطريق المجتاز من الماضي العريق في القدم من الرقصات المقدسة المتوحشة، إلى الرقصات التوقيعية العقلية التي تقدمها لنا محاورات كاتب مثل " ماريفو" ولا يوجد

فيها، وليست هي نهاية الاستمرار، فالمسرح إذن فن بدائي، فن عالمي أكثر وأتم من أي فن آخر، وهو يبين مقياس مقدار العبقرية البشرية.

من الرقص السحري إلى التمثيل المذهبي: نجد في مهد التمثيل طقوس الرقص التقليدي السحري الذي لا يزال يمثله البدائيون في أيامنا، وكل ليلة توقظ دقات الطبول المضطربة عالم القارة السوداء، وعندما تغشاه الغيبوبة قد يجرح الراقص نفسه جسده ويتحدى الموت! وتبدو الطبيعة وكأنها تخضع له فلا يقوى الحديد ولا النار ولا السم على جسمه، وبما أن الجنون المقدس ركز فيه القوى السحرية فإن جسمه يصبح حجابًا يحتجز الروح الخفية للأشخاص والأشياء وإذا كان الساحر لا يخشى لدغة الثعبان، فهذا لأنه عمل من نفسه ثعبانًا.

وهذا التغير والتحول هو أساس السر المسرحي، وأداته القناع الذي هو تجمد مدهش للغليان السحري السري.

واستعمال القناع شائع عند " البدائيين" أما من ناحية قدمه فيمكن أن تراه على صور مرسومة على الصخور ترجع إلى العصر الحجري، وهي صورة راقصين تغطوا نصفيًا بجلد حيوان تكسو رأسه جبهتهم، وهذا أقدم مشهد مسرحي تصل إليه معرفتنا، فيلقى ضوءًا على أول عهد القناع: فهو خدعة للصياد وفخ للاصطياد يفوق الطبيعة.

وبوساطة القناع يستقر في الرقص فحوى التمثيل الذي يكون منه (دراما) وفي أول دور للتطوير يكون موضوع التصوير مقدمًا لحدث

مرغوب حدوثه كي يتم جبريًا، فمثلا يكون الصيادون على أهبة الاستعداد للصيد ولكن لم يظهر بعد البقر الوحشي... فيبدأ رقص البقر الوحشي ويستمر أحيانًا ثلاثة أسابيع دون انقطاع، وإذا ترنح أحد الصيادين من التعب يصيبه سهم غير مدبب فيسقط... وحينئذٍ يجر خارج الحلقة بينما يلبس غيره قناعه ويحل محله في الرقص.

وفي درجة أعلى من التطور لا يقف الرقص المذهبي التقليدي عند حد تنصيب شيء ممكن تنصيبه، فهو يذكر الماضي ليحصل على قواه وعندئذٍ يكون التقليد تمثيلًا بمعنى الكلمة، وعند الأبولونيين (بإفريقيا الغربية) كانت حفلة "الأبيسة" تشمل حقًا إعادة تأريخ حياة القدماء ورقصاهم وعاداهم فيتكلم الشيوخ لغة الأسلاف.

من الرقص التهتكي إلى اللعب المسرحي: إن بعض الطقوس الدينية وخاصة التي لها صلة بخصوبة الأرض كان يحتفل بها على شكل حفلات هتكية، وهي التي أوجدت – بعد تخلصها من جانبها الطقسي– جانب اللهو في المسرح، وهي في عنفها الأصلي كانت تشيع الشعور بأن النظام السائد على الأعمال مهدد بالفناء شأنه في ذلك شأن الجسم، ولذا كان من اللازم تجديده على فترات بغمره في الفوضى الأصلية، فكانت الفوضى على جميع أشكالها مقبولة في زمن الأعياد، لا مضايقة فيها، فليس العيد هو انقلاب العالم بل هو الحياة تتأجج بنفسها وتثبت قوها ببعثرها، والإفراط نوع من الحب، وفي الإسراف تعويض.

ولكن التمثيل الديني يبلى بدوره بقدر ما تضعف قوته السحرية، وتفقد العقائد التي كان يرتبط بها سلطتها على الضمير، ويأتي اليوم الذي ينتزع فيه الروح المتحرر القناع الذي يخفي ماوراء الطبيعة ويتلاعب بخيوطه مرح الأطفال، فتشهد الأرواح أو الشياطين أبناء الأرض– مثل " التاراسك" بمقاطعة" برفانس" ، وهو شيطان قديم كان يسيطر على الأمطار تضم إلى موكب الكرنفال، وترى الساحر الذي عمل لنفسه مركبًا يعرضها في الأسواق والشخص الخرافي اليوناني المسمى "ساتير" يترك قرنيه للعصور الوسطى، ونجد كل هؤلاء على مر التاريخ يقفزون قفزهم الرشيقة على كل مسارح العالم، ويرى المسرح – وهو في أوجه– مخاوف الكنيسة منذرة بعودة الشيطان المؤذية في هذه الألعاب تحت قناع الفن أي بعودة الوثنية البدائية، وهكذا لم يوافق بوزويه على أشباح موليير وحملات المطهرين، وقام جان جاك محاميًا عن أتباع كلفن في جنيف، فاعتبر استبدال الشخصية كأنها دعارة خلقية، وديدرو حين يدافع عن مهنة التمثيل الهزلي يحاول أن يثبت أن العقل يتحكم في سير الممثل، فيتقمص دوره حتى ليبدو مسحورًا بالشخصية التي يمثلها.

وهكذا نشأ الهزل من تقهقر الشيء المقدس واضمحلاله، ومع ذلك يظل العيد مدونًا بجداول الزمن، إما لأنه ارتباط بعقائد أخرى، وإما لأنه استعمال صحي اجتماعي، واستبدلت بالتهتكات والإفراط في الشراب حفلات راقية يتخللها الرقص والألعاب.

ولم يبق من الإباحيات إلا السخرية الحرة، ولكنها لاتمس النظام القائم بل تهاجم الذين يهددونه، أما (التراجيديا) فحيث إنها أنشودة الكمال والخبرة فقد احتفظت للتمثيل بشيء من معناه الديني، والممثلون والنظارة يجدون أنفسهم إلى حد ما بمثابة القائمين بالاحتفال الديني والحاضرين فيه، فهم يحتفلون معًا بقصة الطبيعة البشرية التي تقدمها القصيدة ليتأمل الجمهور.

هكذا كان عند اليونان الجهاز الظاهري للتمثيل " قناع – رقص أورثاء مشهود" يذكرنا دائمًا بأصله المقدس، ومع ذلك فقدتم الفصل بين التصوف وفخفخة المسرح منذ فجر العصر العظيم للمسرح اليوناني، فأخذ الشعراء يفسرون الأساطير الدينية بحرية شيئًا فشيئًا، وفي نهاية التطور عند ازدهار الكوميديا الراقية (العالية) نرى التراجيديا نفسها تعطي مجالًا أوسع للدراسة الأخلاقية والنفسانية على حساب النشيد، وإذن فقدتم الفن الدراماتيكي ابتداءً من الاحتفالات الدينية ولكنه تحرر كثيرًا عن الدين.

الفصل الثاني

المسرح اليوناني

كي تتطور الغريزة الرياضية من الرقص والإيقاعية عند البدائيين إلى الفن المسرحي، كان من الضروري تكوين وتنظيم الحفلات الصاخبة، والارتفاع إلى فكرة مفهومة عن العالم.

وإنا لنجد أثر هذا الاتجاه في الصين، ففيها رقصات ترجع إلى ثلاث آلاف سنة تمثل حركات الكواكب ودورانها، ولا يقل عن هذا في القدم أن مصر كانت تحتفل بأسرار أوزيريس الإله الذي كان يموت ويبعث على صورة مدار الفصول، ولكن الدراما لم تتخلص من الطقوس الدينية إلا حين أخذت من القصة البشرية مركزًا وموضوعًا للتمثيل، حدث هذا التطور بشواطئ البحر الأبيض المتوسط بفضل العبقرية اليونانية، وإنا لنجد منبع الأدب اليوناني في الحضارة الكريتية التي كان ازدهارها في القرن الخامس عشر قبل الميلاد سابقًا لاضمحلالها بعد ذلك بقليل، فهناك نرى الحفلات الدينية تتطور إلى ألعاب والألعاب إلى حضارة، واتخذ اليونانيون فكرة إنشاء الملاعب والمدرجات والمسابقات الرياضية والموسيقية من الحضارة الكريتية المينوية، فهم مدينون لهم بالقيثارة والمزمار المزدوج وبالأنغام الخاصة بموسيقاهم، وأناشيدهم وتحركات رقصاتهم.

وأتى الغزاة من الجنس الهندي الأوروبي (وهم الآخيون والدوريون) للحضارة اليونانية بمساهمة لا تقدر بثمن أعني اللغة اليونانية، وفي كل ما تبقى لعبت كريت دور المدرب، واستوطن الغزاة في شبه الجزيرة واستعمروا آسيا الصغرى وجزر بحر إيجه ثم (ابتداء من القرن الثامن) جزيرة صقلية وجنوب إيطاليا، ونرى هؤلاء الغزاة يصورون أنفسهم في أشعار ملحمتيهما اللتين هما أنشودة امتلاكهم العالم نعني الإلياذة والأوديسة، وهما قصيدتا الحرب والبحر، وقد نشأتا في أيونيا في القرن التاسع.

قصائد البطولة والملاحم: يرى (فيكتور بيرارد) أن الملحمة إن هي إلا دراما البطولة، أجل إن هاتين الملحمتين وضعتا في أسلوب قصصي لتلقيا من مدينة إلى مدينة، وفي حفلات الولائم للعظماء إلا أنهما من بعد صارتا تلقيان في الميادين العامة، بوساطة شعراء منشدين ومطربين وفي مسارح خاصة بوساطة مقرئين متجولين ذوي ملابس براقة، وصحيح أيضًا أن الملحمة هي التي كونت خميرة الدراما إذ أن هذه تتألف من رغبات تحولت إلى حوار، ولكن لا ينبغي أن نستنتج من هذا أن اللعب المسرحي ليس إلا تشكيل قصائد الفروسية في شكل حوار، فالموسيقى فيه مقتبسة من أناشيد الكورس– المجموعة الموسيقية، وهي فخر المدن اليونانية القديمة وهذا لا يثبت شيئًا إذ إن هذه الأناشيد كانت تنبع من القصيدة نفسها، إنما الذي يجب أن يعمل حسابه هو اختلاف الإلهام، وإذا كان" بندار" تغنى بشباب الارستقراطيين المنتصرين في المسابقات الرياضية، فهو أقرب إلى هوميروس القديم منه إلى إسكيلوس الذي يكاد

يكون أخاه الأصغر، فأبطاله يسيل في عروقهم دم الأولمبيين، ومما لا شك فيه أننا نشعر أحيانًا بعدم الرضا عن هذا العالم المزدهر، ولكن هذا ما نشعر به في هوميروس أيضًا فالموت شفيق بمن تخلده مآثره، وفي هذه القصص الجميلة التي ترضي كبرياء العظماء نجد شيئًا من الإهمال للشعب، والمجتمع الذي سحرته هذه الأساطير بدأ اضمحلاله في نهاية القرن السادس، في الوقت نفسه الذي فيه بلغ فن المسرح تكوينه.

ديونيزوس: هذا الإله الذي هو ابن زوس يقتل أوزيريس المصري، وتتفكك أعضاؤه ويفترسه أعداؤه (التيتان) ، ثم يبعثه والده من بين الأموات، وبعد عودته من الجحيم تبعث فيه سكرة الحياة نشوتها، فيهدأ نظام الكون العالمي، فهو إذن أستاذ جماعة الكواكب وهو أستاذ جماعة الفنون.

ومن هذه النزعة الأسيوية الشهوانية، خلدت عبادته احتفالات دينية لا تنسى، إذ يتناول المؤمنون بها وهم في حالة النشوة قربانًا من لحمه ودمه، وكانت الذبيحة المقدمة بشرية في الأصل ثم استبدل بها حيوان رمزي غالبًا ما كان كبشًا، وتحتفظ القصيدة التي تذكر سر هذه الذبيحة باسم"أنشودة الكبش أو تراجيديا".

وتثبت الكثير من الأساطير الاحتفاظ لمدى طويل بوحشية احتفالات الدين الديونيزي حتى بعد انتهاء الاحتفالات الرسمية، وقد حمل يوريبيد إلى المسرح في مسرحية العائدات با كانت، قصة الملك بانتيه

الذي مزقته سيدات طيبة إربًا وعلى رأسهن والدته نفسها، لأنه كان يعارض عربدهن في اللهو.

وديونيزوس إله غريب عن اليونان ولكنه ابن زوس، وبارتباطه مؤخرًا بالأسرة الأولمبية استقر في بلاد اليونان، وفي المنطقة التي استطاب جوها مثل أتيكا، ضم لنفسه الطقوس الدينية القديمة لآلهة الزراعة.

* مولد التراجيديا: في القرى المتسعة على الأماكن الصالحة للرقص يقوم حوالي خمسين مطربًا بتنظيم الرقص حول مذبح، وهم يمثلون البشر الأكباش أو الأشخاص الخرافية نصفها الأعلى بشر والأسفل ماعز يندبون آلام ديونيزوس.

وليست هذه في بادئ الأمر سوى حفلة تقليدية أو تمثيلية، ولكن السحر والتنكر خلق شخصية تبنتها أساطير الأديان القديمة من محض صور للإلة كما كانت في الأصل، أصبح أولئك الأشخاص الخرافيون زملاء مخلصين للإله، وكان رثاؤهم ينقسم أقسامًا ليستريحوا بين مقطع وآخر فيتدخل صوت منفرد لقارئ ينشد وحينئذٍ لم تعد آلام الإله هي التي تعاد للذاكرة، ولكن أهم أعمال أسطورته في أنشودة كان الحاضرون يضبطوها في تلاواهم وترديداهم، وقد سمي هذا التمثيل الورع "خورس" دائريًا. ولكن روح التقليد السحري تدخل مبكرًا في هذا التمثيل حسب قول القدماء أنفسهم ومع هذا اعتبر كالتمتمة الأولى للفن التراجيكى.

وقرب عام 560 ق.م لما ظهر (تسبيس) في أثينا على عربته غضب (صولن) من وقاحة هذا المهرج، وفي سنة 536ق.م فاز تسبيس في فنه في أول مسابقة للتمثيل التي نظمها بزيزسترات بمناسبة العيد الكبير لديونيزوس، وفي هذه الفترة كان قد استبدل بالتلطيخ الهزلي لمنشديه قناعًا مصنوعًا من خرق مدهونة، وفي هذه الحالة انفصل الممثل عن المنشدين وبرز وصار الرثاء والشكوى متعاقبين في حوار، وهنا يرجع الفضل للعبقرية اليونانية بعكس الأقنعة البدائية التي تستخدم لإظهار ما يفوق الطبيعة (وجه الوحوش) فإن القناع اليوناني للتراجيديا يعطى وجهًا بشريًا.

من تسبيس إلى سوفوكل:

في مطلع القرن الخامس كانت التراجيديا قد حددت شكلها ودورها المزدوج من موسيقى وشعر بانفصال المسرحية الخرافية عن المسرحية الجادة، وظلت المسرحية الساخرة بمثابة تكريم لذكرى الإله سيد المسرح، والكورس في هذه التمثيليات الساخرة كان دائمًا مكونًا من زملاء ديونيزوس التي كانت هذه التمثيليات تحمل اسمه.

ومسرحية " مجزرة ميليه" للمؤلف فريكوس لم تكن إلا إحياء ذكرى كارثة حديثة، ولا تقدم إلا رؤية طويلة للألم والدمار فهي رثاء غير متحرك، وجاء إسكيلوس فأدخل في اللعب ممثلًا آخر، ففي تمثيلية"المتسولات" عام (490 ق.م تقريبًا) ، يعرض محاورة بسيطة في خطوطها، وكانت الدراما تؤلف الجزء الأول من ثلاث تمثيليات متماثلة

ويكملها دراما خرافي كتسلية (للترفيه) ولم يلبث(سفوكل) أن عدل عن المسرحيات المرتبطة، وما فقده من الاتساع، كسبه في السرعة الهائلة وفي تركيزه المؤثر حيث يلعب القدر دوره في بضع ساعات لحياة إنسان، وتتنوع الحوادث في نفس الوقت الذي تسرع فيه، والأناشيد تقصر قصرًا يتناسب مع السرعة فمثل هنا الصمت وهناك الروعة في قوة الصوت.

ومع إسكيلوس تتأمل المأساة في الحادث، أما مع سفوكل، فالحادث نفسه هو الذي ينفجر فيصبح المسرح حقلًا مسورًا ومصيدة محكمة.

نشأة الكوميديا

على مر الأيام كان اليونانيون يقيمون أعيادًا وأفراحًا للاحتفال بأمنا الطبيعة، فكان القرويون يضعون أوراق الأشجار ويلطخون وجوههم بالرواسب وبلون أبيض فضي، ويزدحمون فوق عربات ويطوفون كل المنطقة ومعهم رمز الذكورة، ويتبادلون المزاح الثقيل مع الجمهور من هذا التهريج، ومن هنا نتج طبيعيًا التمثيل الكوميدي عند الأتيكيين.

ومع ذلك فالدعاية عند الفلاحين ترعرعت مبكرة في بلاد الدوريين، وكان الصقليون خاصة مشهورين بدعابتهم ويعشقون الألعاب والأغاني في استعراضات مرتجلة نوعًا ما، وفيها إحياء لذكرى السحر الزراعي القديم، ومنها استخراج"أبيكارم" مادة لتمثيليات هزلية أعجب

بها الناس وكانت آية في الدقة وأعجب بها مثقفون أمثال أفلاطون وأرسطو، ومن المحتمل أن تكون التراجيديا أعطت هيكلها للكوميديا الناشئة، والقليل الذي وصل إلينا منها لا يسمح لنا بحكم جازم، وعلى كل حال يبدو أن سراقوسة وإجريجانت كان لهما السبق في ذلك.

ولم تنظم أية مسابقات هزلية قبل عام 460م، عن كارتينوس أحد الفائزين الأوائل لا نعرف إلا القليل جدًا، فلا نستطيع أن نقدر ما إذا كان ينم عن المداعبة الأرسطوفانية التي هي ازدهار عجيب للكوموس.

ديونيزوس في المدينة

توجه الحكمة اليونانية الإنسان نحو العمل كما هو من غير أمل فيما بعد الحياة، فالحياة نفسها تستحق أن تعاش، مع إنشاء نظام حيث يرسخ العقل مهمة فيها من الجمال ما يكفي لتعبئة كل القوى العقلية المتفرقة في خدمة المدينة، وديانة ديونيزوس بقدر أسرار إيلوزيس أو الأورفيزم، كان في إمكانها تقديم غذاء للنفوس القلقة على مستقبلها ومصيرها.

ولكن مثل هذه الحياة البعيدة عن وازع الضمير تحتاج لضبطها إلى حدود ثانية، فإذا هذبت مراعاة زائدة عرضت لإتلاف القوى فتهتم الإلهة"أتينا" إذن بتحريك الروح الجماعية وكل شيء صالح كي تنجح في هذه المهمة: الواجبات المدنية ومسابقات الملعب والأعياد والفنون، ومن بين جميع الفنون المسرح، لأن المسرح هو الانجذاب المقدس لديونيزوس

بعد أن نظم وتطور إلى مشاهد جميلة، وسحر الفن يصير سحرًا مفيدًا إذا أثار عواطف رقيقة مثل الشفقة والخوف، فهذا لكي تطهر القلوب وتدفع الإنسان إلى التأمل في معنى الحياة فيعود أقوى من ذي قبل إلى الواجبات اليومية، وبالحكم المستنير لزعيم مثل بيزسترات نضج الشعب الأثيني في المحن والشدائد، وتعلم أن يناضل لمصلحة الوطن، ومهما كانت سعادة الديمقراطيات فهي لا تخلو من المأساة فهي تعيشها وتعيش منها وتعيش للمتقلب عليها.

فالتراجيديا تصور مولد النظام المتعسر في وضعه الديني والسياسي، وفي كلا الوضعين يكون القانون محور الجدال.

ويسقط الضوء التراجيدي بالأخص على الملوك لأنهم الهدف الأكثر وضوحًا، وتبدأ الحركة المسرحية في الميدان العام بحضور المواطنين (الكورس) فحياة الملوك الخاصة ملك الجميع، مآسيهم تمس المدينة بأكملها.

وفي الكوميديا الآيكية نرى الميدان العام كله على المسرح، فهي تحل محل الصحافة الآن، غير مراعية لأحد، مشيرة إلى الأشخاص ومسمية الأشياء بأسمائها ومدار قصة المسرحية ليس إلا حجة، والممثل الوحيد هو الشعب الأثيني: فهو الذي ترمز إليه تحت اسم كراميل، الرجل الساذج أوستريسيا أو ديموس البسيط، والكورس الذي هو روح اللعب هو أيضًا الشعب، وفي وسط الرواية تتقدم الفرقة نحو الجمهور وظهرها للمسرح، حينئذ يرفع رئيس الفرقة قناعه ويؤنب مواطنيه وهذه هي"البراباس".

والمسرح مؤسسة للدولة يقوم الأغنياء بنفقاتها، والتمثيل هو في نفس الوقت تمثيل ومسابقات يشرف على مراقبتها الشعب قبل المسابقة وأثنائها، وتطبق بالحكم في المسرح نفسه تحت أعين الجمهور لجنة من المحكمين هم وكلاء الشعب.

ويحتفل" بالديونيزيات الكبرى" في أوائل شهر إبريل إذ الملاحة السهلة تجلب الغرباء إلى أرض آتيكة فهي أكبر الأعياد في السنة وتستمر ستة أيام، ويحضرون تمثال ديونيزوس من معبده باحتفال رسمي ليضعوه وسط المسرح، وتكرس الأيام الثلاثة الأخيرة لمسابقات دراماتيكية، وفي الاحتفالات الأخرى نرى مسابقات مضحكة أو مؤثرة أو موسيقية أو رياضية، بحيث يكون الشعب مشغولًا بها من يناير إلى ديسمبر، وكان أفلاطون يتهكم بهذه النظم ويسميها(الثيوقراطية) إذ إنه كان يهزأ بالشعراء ولا يحب الديمقراطية.

التمثيليات

كان مسرح ديونيزوس أثناء القرن الخامس يتألف من درجات خشبية في الهواء الطلق متخذة نصف دائرة في الطرف الجنوبي للأكروبول على شكل دائري ثلاثة أرباعه مقفل، وكان هذا المرتفع الخشبي يمكن إزالته ويحجب كذلك المسرح، عند أسفل هذا الحائط المسرحي كان الممثلون يقفون على منبر يربطه سلمان أو ثلاثة بقطعة الأرض الممهدة حيث

يتحرك الكورس، وكان مركز الأوركسترا مرسومًا بهيكل صغير لديونيزوس وليس أمام المسرح ستار.

(م2ـ المسرح)

وكانت المناظر براويز مسندة إلى الحائط الخلفي، وعلى الجانبين منشورات مثلثة الأوجه متحركة على محور عمودي لتسهل تغيير المناظر، وكانت التراجيديا تدور أمام واجهة القصر، والدراما الخرافية في منظر ريفي والكوميديا بين المنازل الثلاث المحيطة بالميدان الصغير للمدينة، وهو ما استعمله موليير في عصرنا بعد الإيطاليين أكثر من مرة.

فكان التمثيل يجرى إذن في مكانين على سطحين (المسرح والساحة) في الفضاء، وكان يتدخل الخورس (الكورس) في المحاورة بصوت رئيسه، وكان دخوله أو خروجه بقيادة لاعب المزمار وهو الذي يبدأ وينهي الحوار رسميًا، وعند الاستراحة تنشد أناشيد بصوت واحد بمرافقة رقص ذي طابع وقور، وأثناء الفصول كان نشيد الخورس يتحد مع نشيد المسرح وكانت الموسيقى تصحب دائمًا المناظر العاطفية، مع أن الأوركسترا ما كان يزيد على لاعب المزمار الجالس على هيكل ديونيزوس، وكان المثلون يلبسون قناعًا لتقاطيع وجه مكبر، والجبهة مرتفعة تحت الشعر المستعار والفم مفتوح وفوق سترة ذات أكمام، ويلبسون رداء مطرزًا بإسراف ينزل إلى أقدامهم التي يرفعها حذاء سميك،

وهنالك بوق تحت القناع يضخم الأصوات التي كانت دائمًا أصوات الذكور.

أما هذه التماثيل الكهنوتية ذات الوجه الكبير، يجدر بنا أن ننسى عرى التماثيل الرخامية الفخمة، وكانت أثينا تزدان بزي ثقيل أسيوي والمسرح يعرض فخامة الأسواق الزاهية الألوان. فليتصور الإنسان جمهورًا تحرقه الشمس، ويلعب به الهواء يتألف من ألف وخمسمائة متفرج يقيمون هناك طوال النهار، يتحركون ويأكلون ويشربون ويتنادون من مقعد إلى آخر، وجمهور ذو عادات جاده وأذن دقيقة وغريزة ثابتة بشكل عجيب، وربما كان أصعب الجماهير، إنه جمهور العصور الكبرى في تاريخ أثينا.

وعلى أية حال توجد لتسلية الأطفال الكبار بين الجمهور الأبواب المسحورة والعربات الطائرة والمنصة المتحركة وظهور "هرقل" أو "هيبة" معلقين في الهواء، وجملة مناظر جميلة أخاذة في بساطته فنسمع ضجيج الدواليب والآلات، هذا لا يمنع أنه بعد السماع غير المتقطع للمسرحية المثلثة الأقسام متبوعة بدرامتها الخرافية اللاذعة، كان لزامًا للتغلب على التعب أن تكون الكوميديا شديدة جدًا في مرحها، فترى فيها الأنوف الضخمة والعيون الواسعة والشفاه الغليظة والبطون الكبيرة والمهرجين في أردية على شكل جرس، وهي الصفة التقليدية"للكوموس" ربما ليذكر الجمهور أنه إذا كان هنالك ما يؤلم فهناك أيضًا الضحك العريض.

المؤلفون التراجيديون

لقد ملأت حياة المؤلفين الثلاثة للتراجيديا كل العصر، ولا نعرف شيئًا تقريبًا عن منافسيهم أو من جاء بعدهم، ومع ما يقرب من ثلاثمائة عنوان جمعت لا تبقى لنا من مؤلفاهم إلا مختارات شعرية اختارها بعض الأساتذة الرومان، مأخوذة من أساطير الفروسية وتعيد هذه القصائد المسرحية إلى الحياة والأذهان الشخصيات الكبرى لحرب طرواده، فهي تروي عودة الأمراء إلى بيوهم ومآثر طيبة والأرجونوت ومغامرات هرقل، وبالأخص أهما تتحدث وتعيد المصائب الدموية للأسرات الكبرى: اللبداسيد في طيبة، والأتريد في أرجوس، المرتبطتين بأغلال الجريمة في عدة أجيال، وتلعب أثينا دورها في هذه المنازعات تارة بفضل الآلهة التي تعبدها، وتارة في شخصية الملك الكريم الموفق"تيزيه".

ويعتبر إسكيلوس هذا المقاتل في سلامين (525– 465) من جيل البطولة الذي نشأ في جبهة ألوزيس من المفكرين الدينيين، فهو يربط بين بنائي فكرة تكوين العالم وأجداده وبين أول أساتذة الفكر النقدي، ويصور السنين الأولى للضمير البشري ويصف مراحل مؤلمة حلت فيها الشيعة"بنت العقل" محل خطورة سفك الدماء، ويصف زركس صائرًا إلى هزيمته ونسمع الحوار الصامت على جبال القوقاز بين برومينوس وزيوس غير المنظور، ونتعرف إلى كليتمنستر في حرارها وتكتمها ملتفة برداء الجريمة، وتردد أورست المتأرجح يطارده الندم، وكل هذه صور رائعة كبرى حيث يظهر الفرد تتسلط عليه من جميع الجهات ضرورة لا بد

منها، ولا يمكن تخبئتها إلا في الظاهر ولتحريك هذه الصور كون هذا الرجل صاحب الرؤى من نفسه رسامًا ومهندسًا وموسيقارًا ورئيس فرقة وممثلًا، فهو أول من رسم على القناع الأبيض الذي يمثل الشهوات، وتصور الكلام الملون لمأساة، وجعل الصمت والغموض يلعبان دورهما الرائع، ولكن الجمهور كان ينصرف عنه أحيانًا، فهل هذا بسبب علو أسلوبه أو بسبب دروسه القاسية؟ ، وكانت الأجيال التالية بدورها ناكرة لجميله، وظل مغمورًا إلى ظهور الرومانسية ومؤلفي الأساطير من أمثال شيلي إلى نيتشه فعادت إليه عظمته.

وكان الأقدمون يكرمون سوفوكل (**496–405**) بصفته المواطن الأثيني الكامل، وهو صديق لبيركليس وفيدياس وهيرودوت، وكان جميل الصورة وعاش طويلًا، وهو مؤلف خصيب محتفى به إلى مماته، وكان خبيرًا أيضًا في جميع فنون المسرح ومن أكثرهم معرفة بوسائله، وهو ينظر إلى التراجيديا قبل كل شيء كقصيدة يعنى أولًا ببنائها وتركيبها، فمسرحية أوديب الملك ظلت المسرحية المتقنة فيها إرادة الإنسان ثائرة ضد القدر المحتوم، واستخرج من هذه الفكرة الوحيدة نصيبًا دائم التجديد وكان مصورًا للشخصيات كآلات هي لعبة للقدر، وهذا ما يجعل تركيب المسرحية مرتبطًا بلعبهم، وبهذا كان أستاذ فن الدراما الحديث، فهو مصور عجيب لصور الشخصيات القديمة حتى أطلقوا عليه اسم الهوميرى، فقد نسج مؤلفاته في نوع من الهدوء المتزايد الذي يعبر عن جوهر التراجيديا وهو التجلد، وعلى كلٍ يبدو أن هذا الهدوء تعكر صفاؤه مع الشيخوخة، فبينما كانت أنتيجون تتشدد في إخلاصها

لشريعتها الخاصة، لا يجد أوديب الهدوء إلا في خضوعه لنظام أقوى منه في جميع الوجوه فيسحقه دون إبداء أسباب.

ومع يوريبيد (**480-406**) ظهر على المسرح الفلاسفة أساتذة البلاغة، فهو يحلل بنقده الخرافات وتمثيلها التقليدي، كان يوريبيد عبقرية مرتابة وقلقة ولم يفهم جيدًا في عصره لأنه سبق التطور في ذلك العصر، فقد بدأ الإيمان يضعف في المدينة وأخذ كل فرد يراجع نفسه، وفي فن يوريبيد نشعر أيضًا بتهديد للتدهور بين الإفراط اللغوي والإفراط العاطفي، ويعرض اتزان القصيدة لخطر الانقطاع في كل لحظة، ويتدخل المؤلف ويدافع وهو تحت القناع التمثيلي، لكن يجب استطلاعه باتساع عقله وحساسيته التي بها يدرس العواطف وبالرسم، لاسيما تصويره للشخصيات النسائية (وهذا ليس بجديد، إنما الجديد هو الأنوثة فيهن) ، وفي كلمة واحدة إنسانية نراه بهذه الأمور قريبًا إلى العصر الحديث، ونفوذه ظهر إثر موته تقريبًا على الكوميديا اليونانية الجديدة، وفيما بعد على الكوميديا والتراجيديا الرومانية، وأفاد نفوذه المسرح كله منذ عصر النهضة: المسرح الكلاسيكي والبورجوازي والرومانتيكي العقلي، من راسين إلى إبسن وإلى باتا، وأفاد أيضًا الميلودرامية والمسرحية ذات الرسالة.

أريستوفان

تمتد حياة أريستوفان الفنية ما بين (**430-385**) أثناء حرب البلوبونيز فأقام من نفسه حاميًا للسلم باسم الريفيين الذين كانت تضطرهم غارات

اللاسيديمونين إلى الالتجاء إلى المدينة، وهاجم زعماء الشعب وأقطاب السياسة، وتهكم على سقراط ويوريبيد واعتبرهما من المغالطين، وكان محافظًا من أصحاب الأرض مرتبطًا بها، فكان يجزع من آراء أصحاب المثل العليا أكثر من جزعه لسوء استعمال السلطة، ويمتاز بقوة أسلوبه الشعري، وبخصب الخيال والمخيلة الهزلية الكبيرة في حكايات ذات مغزى يسودها الضحك والحماسة والفرح والمهازل اليومية ومتاعبها، من الزيت والخمر والثوم والبصل والقفة والجرة والسوق والحديقة والحرف الصغيرة، إلى العمل الطيب والشمس الطيبة، ثم تجد عربدة من حين إلى حين، هذا هو عالمه حيث تتجول الآلهة بدون تكلف، هذه هي المادة التي يرتاح إليها شعره فهو يطرب للحكمة الريفية المرتابة أمام المدينة وسرابها، مثل الحر في تطور الفصول الأربعة، على أنه لا تتجسم في أريستوفان كل عبقرية أثينا بالأصح عبقرية تربة أرض مقاطعة أتيكا في ريعانها.

اضمحلال التراجيديا

في القرن الرابع تتفق سلسلة طوية من الحروب بين المدن اليونانية المختلفة مع ضعف الإيمان الديمقراطي، وبينما تهاجم الفلسفة المنشآت تجد الأدب ينطق بفن الحياة ويضحي بكل شيء للحياة السعيدة الحلوة، وكانت التراجيديا تعلم أن الرجولة من الصعب تحقيقها وأنه يجب الثقة في الحياة دون الاتكال على الثروة، إذ لم يعد لصوتها صدى في نفوس الناس.

وكانت علامة ضعفها توقف"الخورس" لأن تكوينه يكلف كثيرًا، وتنحي الأغنياء عن المساعدة وحينئذٍ لجأ المسرح إلى زيادة فترات الاستراحة وإلى أية موسيقى عادية.

وتقدمت الموسيقى على الرقص ولكن أصبح كلا الاثنين قشورًا، وأخيرًا اختفى الرقص ولم تعد المسابقات تقام بانتظام، ولعدم وجود مؤلفين جدد احتل الكلاسيكيون كل الميدان، ولكن فرقًا هزيلة وقليلة كانت تجوب الأقاليم لتعرض أعمال إسخيلوس وسوفكل ويوريبيد.

ويرى العصر اليوناني الهلنستي انتعاش الرفاهية ولكن ليس في المناخ المناسب- كانت تبني المسارح من الحجر وكل مدينة تقوم على نفقة أكثر من مسرح، ويكتمل الجهاز الآلي والديكور يلعب دوره والمناظر تجذب العين، ومع ذلك يسجل فن المسرح تدهور النظام القديم، فمقدمة المسرح تستعمل الآن كمسرح ويشغلها الممثلون كل بدوره، ويمكن القول إنه لم يعد للخورس دور في المسرحية.

وفي روما اقتصرت الأوركسترا على نصف دائرة تمتلئ حولها مقاعد الجلوس.

الكوميديا

هنا أيضًا أدى توقف نمو الدور الغنائي إلى فقد الشعر، وحل الانتقاد السياسي اللاذع محل تصوير عادات خاصة، ولم تعد هناك شخصيات بل نماذج معنوية وتدخل الكوميديا بدورها مدرسة الفلاسفة.

ولم تترك الكوميديا المتوسطة الانتقالية إلا بعض أسماء المؤلفين لمسرحيات، وبعض أسماء المسرحيات من بين نحو ألف.

وفي الكوميديا الحديثة (القرن الثاني والثالث) يتم البلوغ وتسمح لنا بالحكم في ذلك قطع طويلة نوعًا ما من ديفلا وفليمون وخاصة من ميناندر، ونستطيع بذلك الحكم على شخصيات المسرحية من أشخاص أو وظائف (شيوخ- أمهات- خدم – أولاد- نساء الحاشية والبلاط مدعوون- طفيليون- تجار نساء- عبيد- مخلصون- ماكرون- تجار- بحارة...إلخ) ، ويأخذ الحوار مجراه ويظهر أهميته كاملة إذ إن الخورس غير موجود فعلًا فلا يقطع تسلسلهم، ونجد فيه نزعات مصلحية ومشاحنات ومغامرات عاطفية، وغرق واختطاف وأعمال قرصنة واستكشافات(عودة فجائية) ، ثم يختتم كل هذا بانتصار مزدوج للحب والأخلاق الشعبية، وفي التمثيل التقليدي الصامت يسود ديونيزوس الفريجي المتأنث، ونسمع الصنوج والمزامير والرق تثير بموسيقاها الأعصاب، ونرى الاستعراضات القصيرة، وما كانت النساء تظهر أبدًا فوق المسرح القديم إلا بالتمثيل التقليدي الصامت.

وفي العصر الإسكندري يسطع المسرح أيضًا ولكن بضوء مفتعل: بتراجيديا منقولة من الغير وكوميديا مسيلة للدموع، والتمثيليات التقليدية الصامتة لهيرونداس من قوس التي كتبت للقراءة تقدم نقلًا أدبيًا لمسرح الشارع، كما كانت بعض غراميات تيوكريت هي نقل أدبي لصور من الشارع.

المسرح في روما

وكان على الشعب الملتف بالطيلسان الروماني أن يظهر لأول مرة في التاريخ العبقرية الهزلية الإيطالية، فهم يريدون أن يكونوا محاربين– وفلاحين وفقهاء، وكانوا يحتقرون الممثلين المعتبرين جنسًا أجنبيًا، ولم ينشئوا عندهم مسارح الحجر إلا قرب نهاية الجمهورية، ولكن روميولس هو الذي أنشأ ألعاب السيرك وهذه الألعاب كثرت منذ ذلك العهد، وكانت عادية لتكريم الآلهة، وغير عادية للنذر والتدشين والنصر والقرن الجديد والتهنئة والافتتاح، هذا دون ذكر الألعاب الخاصة كما كان يحدث في الأفراح والمآتم وكلها كانت سببًا لحفلات، وكانت تستمر لعدة أيام، كانت المسارح تفتح أبوابها من الصباح إلى المساء، وكان المتصارعون والحيوانات المتدربة والبهلوانات الراقصة على الحبل يشغلون وقت الاستراحة.

ففي روما كما في أي مكان آخر كانت العبادة السحرية القديمة بالأناشيد الجماعية والرقص التنكري لتمجيد الآلهة فانوس وبرياب وليبر (باكوس) ، وتعتبر أصل ألعاب المسرح، وكانت الأناشيد الفاشينية نوعًا آخر من "الكومو".

وكان أول ممثلين محترفين هم المهرجون القادمون من أتروريا، وقلد الشباب ألعابهم مدخلين عليها أناشيد الفاشينية، وكانوا ينصبون مسارح كل عام للألعاب الرومانية، وبعد الحرب الأولى مع قرطاجنة اقتبس أحد العبيد المتحررين من ترانت (بجنوب إيطاليا وهو من أصل يوناني)

للألعاب المذكورة تراجيديا وكوميديا من مسرحيات أثينا، وكان اسمه ليفيوس أندرونيكوس.

انتقل الميراث اليوناني بوساطة صقلية وجنوب إيطاليا، وكانت توجد حينذاك شعوب إيطالية مثل الأوسك والسبين احتفظت مع لهجتها طباعتها الأصلية، فهم سكان يعيشون في الأرض جماعات حرة ونشيطة من أرباب الحرف ومن التجار ومن صغار الملاك، أخذوا العادات اليونانية دون أن تمتصهم، وأول مؤلفين من روما دراما هم نيفيوس من أهل برونيا، وأينيوس من أهل أومبريا وبلاوتوس.

التراجيديا

نيفيوس (+201) وأينوس (+169) جنديان قديمان ثم باكوفيوس (+130) وأكيوس(+86) ، كل هؤلاء حاولوا إيجاد صيغة وطنية دون النجاح في إظهار لمادة الخصائص التراجيدية لشعبهم أو لعصرهم، ومستقبلًا لن يوجد شعب يتحمس لمنظر الذبائح التي دفعت ثمن عظمة الإمبراطورية.

وإذا استثنينا راسين، فسائر مؤلفي المسرح الكلاسيكيين لم يعرفوا المؤلفين التراجيديين الرومان إلا من سنيكا الكرداوني مربي نيرون، وبالرغم من وجود بعض الأفكار المنيرة الجميلة فإن البلاغة العظيمة لهذا

المؤلف الأخلاقي استمرت طويلًا، والمآسي التي ارتبطت بها حياته تركت لناسيت ليرويها.

"**الكوميديا**"

اخترع نيفيوس ما يسمى"العدوى" وهو أسلوب الجمع في الكوميديا اللاتينية بين نموذجين يونانيين، فإن طريقة دفع الحوادث دفعًا هي الطريقة المفضلة لدى الإيطاليين، وكان بلاوتوس (185) من عامة الشعب وجال في كل موانئ البحر الأبيض المتوسط، ويتكلم بلهجة كل منها فضلًا عن عبارته اللاتينية، فهو يجدد بضربة فرشة ديكور، وشخصيات الكوميديا الجديدة تأخذ معه الطابع "الشعبي" ، لا شيء يستحق التصوير لا شيء يجلب المرح، وإذا صور العادات فهذا على سبيل الصدفة، ولكن تصويره صحيح، فهو يقود حوادث مسرحياته بهمة مكثراً اللعب بالألفاظ وألعاب المسرح، ثم إنه أعاد للكوميديا شيئًا من روحها الموسيقية، لا بأنه أعاد الخورس، ولكن بمرحه بالموسيقى، فترى فيها الأغاني المنفردة والمزدوجة والثلاثية، والمقاطع الغنائية والأغاني الخفيفة ويكون

ثلثا النص إما أغاني إلقائية أو أناشيد وبالجملة فهو منشئ الأوبريت.

وكان تيرانس (185–159) من شمال إفريقيا، تلقى علومه وتربيته في روما في منزل حاميه، وأصبح صديق سبيون وليليوس ويظن أن

هذين الشابين وهما من النبلاء، قد وضعا قلمهما في كوميدياته. وهو لم يكتب غير ست كوميديات، إذ إنه مات في الخامسة والعشرين من عمره دون أن يرى النجاح يبتسم له، ولكن الأجيال التالية عوضته بالاحتفاظ عن مسرحياته الجميلة، (وإن كانت باهتة نوعًا ما) فرحبت بها الكنيسة ومثلت في الأديرة والمدارس، وبعد ذلك نظر إليه على أنه مثال للذوق الكلاسيكي ثم كخالق متقدم للدراما البرجوازية.

وأراد كل من تيتنيوس وأفرانيوس أن يجرب العباءة الرومانية والعبقرية الأثينية في الكوميديا، ولكنها بدت غريبة في روما إذ إن الشعب المسيطر لم يكن ليسمح بالسخرية على أن تلجأ إلى الكتب كما نجدها عند لوسيليوس.

الكوميديا الشعبية

نشأت الكوميديا الشعبية المعروفة باسم الأتللاني في المدن حول نابولي، ولكنها انتقلت مبكرة إلى روما، وكانت في بادئ الأمر مرتجلة من بعض الهواة، أما المحترفون الذين تبعوهم فإنهم احتفظوا بحماية كرامتهم تحت القناع (وكان هذا امتيازًا فريدًا) ، وكانت الأتللاني تمثل (على الأقل في البداية) على امتداد الخيش والممثلون يظهرون في شخصيات بقيت رمزًا لصفات ثابتة، فمثلًا شخصية ماكوس تمثل رجلًا غليظًا ذا ثلاث حدبات، شرهًا جديرًا بالسخرية، وشخصية بوكو تمثل الطفيلي الشره الكذاب– وشخصية بابوس الشيخ الساخط يجر دائمًا خلف امرأته أو وراء نفوذه،

وشخصية دوسينوس هو أحدب وآخر مدعى العلم في القرية متحذلق، وهو صورة هزلية لقارئ البخت، وحولهم الأسرة والخدم (سنيون) ومندوكوس الغول والغولة لاميا وأشباح الموتى(المايي) التي ترعب الأطفال.

وكانت الأتللانى مسرحية هزلية منحطة ووضيعة، محشوة بالمغالطات ولا رباط بين كلماتها، نرى فيها لغو القول والضرب بالعصى، ونسمع رنة الغازات في البطن، وما شابه ذلك يتخلل غالبًا نكتة للانتقاد السياسي، وما جاء عهد سيسرون حتى ذهبت شهرتها، ومع ذلك احتفظ لها الأباطرة عما تبقى لها من الحرية.

أما التمثيل التقليدي الصامت فكان أقرب للجمهور، وهو من أصل يوناني- أسيوي، وكان يشبه قاعات الملاهي الحالية في فرنسا واستعراضات الفودفيل، وجد منه في عهد الإمبراطورية نوع ذو عرض مسرحي عظيم، يشابه المناظر الخيالية الأخاذة التي تعرض أحيانًا على مسرح الشاتليه بباريس.

وأما البانتوميم فهو نوع التمثيل بالإيماء (لا بالصوت) ، وصل إلى نهايته من النجاح حينذاك، وكان نوعًا من التراجيديا الغنائية مقتصرًا على ممثل منفرد بالحركات يسانده الخورس والآلات، وفي البانتوميم يقوم بدوره تحت قناع كلٍ مختلف، كما أنه فن متأنث إذ كان يبلغ أكبر انتصاراته بتمثيل الغريزة الشهوانية.

هاجم هذه الاستعراضات على التوالي الفلاسفة الوثنيون وآباء الكنيسة المسيحية، ولم يجد ذلك فقد أصبح هذا النوع ضرورة للشعب الذي اعتاد أن ينادى بالسيرك وبالخبز في وقت واحد، وكان يراهن في سباق الخيل والملاكمة والمبارزة وصيد الوحوش والمعارك البحرية المقلدة على صورة مصغرة في أبنية الاستعراضات، وكل الأعياد أو الاحتفالات التي يسيل فيها الدم البشري، كل هذا كان له بمثابة مخدر، كأن التعود أجبرهم على زيادة الجرعة، بدأ كل هذا منذ نهاية الجمهورية بمشاهدة روائية فاجرة؛ لم يلبث الشعب أن طلب دمًا حقيقيًا وأمواتًا حقيقيين، بهذه الواقعة الوحشية تلاشت القوة المطهرة للقصة الخيالية وانحط الفن.

الفصل الثالث

المسرح في آسيا

يتفق انتشار فنون المسرح في آسيا مع امتداد دين" الوسيلة الكبرى" ، هذا لأنه أينما دخلت البوذية كانت تندمج إما بالأعياد الراقصة عند البدائيين،

وإما بمثل عليا للبطولة التي يتصف بها الغزاة، هكذا تجسم مسرح وليد بنفس النمط من الرقصات المقدسة القديمة تبعًا لعبقرية الأجناس المختلفة في جملة أشكال مختلفة لفن الدراما، متقاربة في أن المأساة التي تمثل ليست مأساة الإنسانية بل مأساة العالم، وأعمال الإنسان وحركاته ليست مذكورة فيها إلا على سبيل الرمز. ومن النادر أن تؤلف الحركة المسرحية على نمط محاورة يرتكز على أزمة، فتارة ترق في شكل تدفقات أخلاقية، وتارة تزداد في غزارة حماسية، أو تقتصر على خلاصتها في مسرحيات"النمو".

ظل المسرح الأسيوي، مثل المسرح في العصور الوسطى، مرتبطًا بالاحتفالات الدينية، وترعرع في منطقة محصورة بين الدرام ذات الطقوس الدينية الصميمة وبين رقصات البلاط، وهو يستقى من منابع الخرافات، ولكن تغذيه التقاليد الشعبية دون انقطاع.

(م3 مسرح)

فهي تسبق الصيغ الأدبية وتعيش بعدها بفضل وضع فني متحرر ودقيق في آنٍ واحد، يجعلها تجد في خصائصها الذاتية القوة الكافية لتعيش متى تخلى عنها الاندفاع الديني.

فالمسرح الأسيوي فن سري (مقصور على الملمين به) ذو تعبير رمزي، وهو يستعمل لغة مجازية مصورة أساسها الرقص، ونص القصيدة مهما كان أسلوبه غنيًا لا يشغل سوى دور الاستصحاب: مجرد تحريك رمش العين، أو مرحة تقفل وتفتح، أو تدخل خاطف وسريع للأوركسترا، أو ظهور اللون المطلوب في اللحظة المطلوبة، كل هذا يكون قاموسًا لهذه اللهجة المفهومة من الملمين بها. فكل شيء هنا رمز وكناية، كل شيء منقول الوضع، ثم إن شخصية الممثل بل وجنسه يتلاشى ما عدا في الهند، وفي الرقصات التوقيعية (للهند الصينية وإندونيسيا) تستعرض المرأة على المسرح. فالممثل جزء من عالم ميثولوجي، وهو على السواء روح سماوية أو(تنين) جهنمي أو شخص بشري أو حيوان أو نبات، أو حتى الريح أو جدول ماء تعده إلى هذه التقلبات تربية بهلوانية دقيقة للغاية. وفن مثل هذا يتطلب بدون شك استعمال القناع، فإذا اختفى القناع فلكي يفسح المجال لتقليد مدرب في التنكر،بدهان اللاكيه الفاخر الأبيض والأسود، الذي يستعمله الممثل الصيني ولا يختلف كثيرًا عن القناع الياباني، وعند بدء اللعب نجد دائمًا العرائس (الأراجوز)، وهي " قناع كامل ومتحرك" وجسم سحري متحرر من أي ثقل، وإن فيها لتمثيلًا مثاليًا لمسرح ميتافيزيقي.

مسرح الهند القديمة

ازدهر المسرح القديم باللغة السنسكريتية تحت نفحة بوذية في القرون العشرة الأولى للميلاد. ولتحديد وضعه بالذات يكفي أن نذكر أن السنسكريتية كانت لغة أدبية، ومعنى ذلك أنها لغة ميتة وكان للفتح الإسلامي (في القرن الحادي عشر) ما أثر وسارع في تدهور هذا الفن، ولما فتحت حملة الإسكندر بلاد البنجاب للأدب اليوناني في العصر المتأخر، اندمج المقلدون اليونانيون بزملائهم المحليين، وكانوا ينقلون معهم الكوميديا اليونانية اللاتينية، ونجد أثر ذلك في مسرحية العربة الصغيرة من الطين الجاف لسودراكا (في القرن الثالث الميلادي)، وحتى على المسرح الصيني.

ومن الواضح أن هذا الدرام الآرى لا يبعد بنا كثيرًا، فنغمته هي نغمة الغزل في بلاط ملوك الغرب هؤلاء الملوك ذوى القلوب المتعددة، وتلك الملكات الغيورات في تعفف كريم، وهؤلاء الرهبان الدائبو العمل، وتلك الراهبات موضع الثقة، وهؤلاء الخدم البسطاء المخلصين، لا يبدو لهم شاغل سوى تحليل وحل دقائق العواطف كما تجمعها كتب الفن وتعززها بدقة لا قبل لها، وما على لسانهم إلا مديح الجمال، بيد أن كل شيء هنا رمز، فمسرحية الحب يجب أن تفهم على أنها مغامرات الروح في البحث عن عبادتها، وفي شعر كاليدازا البرهمي (القرن الرابع) وفي مسرحياته، ومنها مسرحية (خاتم سكونتالا)، نجد نفس الأسلوب

الشعري العذب يفيض ويغمر بأضوائه جمال العالم الخارجي، والسر الداخلي مختلطين معًا.

المسرح في جاوة وفي بالي

عزلة هذه الجزر جعلتها تحتفظ في التمثيل الدرامي بنقاء الأسلوب الذي وقف عند الغزو الإسلامي (في نهاية القرن الخامس عشر) ، بغض النظر عن ألعاب القناع الموروثة عن البدائيين، والتي ظلت لها قيمتها الكبيرة لا سيما في "بالي" ، فقد ترعرع التمثيل الدرامي وما يزال على شكلين رئيسين متواليين في الظهور أو قدمهما هو(ويانج يروا) أي مسرح خيال الظل، فالخيالات الدقيقة من خشب منشور من جلد تلقي تقاطيعهم على شاشة، فهي متحركة عند الأكتاف والكيعان، والشخص المحرك لها (الدالانج) الجالس في أسفل الشاشة، يرفعها في طرف ساقٍ من غاب هندي (خيزران) بينما يغني أشعار القصيدة، وقد وضع إلى يمينه الآلهة والأبطال وكل الكائنات المتفرقة طبق النسق العالمي، وإلى يساره الأرواح الشريرة أو ما يسمونه (الجونجان) وما هو إلا صورة رمزية لشجرة العالم والنار والحياة – وبظهورها يضع القصة في موضعها الحقيقي، فهذا المسرح متفرع من ألعاب خيال الظل التي ثبت أنها شوهدت في الهند في القرن الثاني قبل الميلاد، وعلى كل حال فإنه يصور لنا أشعار الفروسية الهندية من ملحمة الرمايانا والمهابرات.

وفي اليوانج – ونج ينقل إلينا ممثلون بشريون حركات الخيالات المتحركة، ولم يعد الدالانج إلا المنشد على هامش الرقص، على أنغام الجوميلانج، وهي أوركسترا وترية مع الطبول، ونجد فيها معارك ومواقف ثنائية، وتطورات تنبسط أمامنا في أسلوب غزلي عفيف ورقيق، وقد ظل التمثيل الصامت الراقص (البانتوميم) في بالي، أقرب ما يمكن من الأصل السحري، وهو المنبع ومن الروح الشعبية أما عن الرقصات التوقيعية الملكية، في سينام وكمبودج الباهظة التكاليف، فلها قيمتها الكبيرة كأنها متحف حي.

تمثيليات الأسرار التيبيتية:

لا يرجع أمرها إلى أبعد من القرن السابع عشر، ولكنها تعرض تقاليد أكثر قدمًا، فهي مجرد وعظ مسرحي، موضوعها قلب الإنسان، تصور لنا شابة زاهدة في الأفراح فتدخل في الدير، أو تعرض بوذا قبل التجلي، متنازلًا عن كل ماله حتى عن عينيه عندما تأتيه الدعوة، ليبدو للمؤمنين به، ثم تستمر رحلته بالارتفاع الروحي، ويقود المؤمنين به إلى الهضبات المرتفعة على ضفاف دير يقع على خط قمم القارة، ويستمر التمثيل عدة أيام يتخلله فكاهات وسذاجات المتسولين، ويقرأ الكهنة أدوارهم على ورق أبيض للكتابة، وهنالك خورس مقنع يمثل الأبالسة القدماء وأرواح الأرض.

المسرح في الصين

نجد أثرًا له منذ أكثر من ألفي عام قبل الميلاد، على شكل رقص مقدس ورقص توقيعي للبلاط. واستمر على هذا النحو في عهد توان هين (713–755) ، وأقام هذا الإمبراطور الموسيقار الصميم فرقته الموسيقية المؤلفة من ثلاثمائة ممثل، والتي كان يقودها بنفسه، في مكان يسمى حديقة الكمثرى، واحتفظ الممثلون لأنفسهم بهذا الاسم، فهم (تلاميذ حديقة الكمثرى).

وهبت بالغزو المغولي ريح شديدة على الصين فأثرت في تقاليد هذا الشعب المجيد، وتأثر الفن المسرحي كذلك فانتعش أيضًا ولكن لم يعرف المسرح عصره الذهبي، عصر كوان كيو، إلا في عهد مينج (في القرن السادس عشر) ومسرحيات هذه المدرسة مثل (قاعة الحياة الطويلة) (وجيثاربي با) (وقيثارة بي– با) ، إنما هي تمثيليات أخلاقية سحرية مؤدبة مزدهرة وعاطفية طويلة جدًا، تقدم خلاصة الحكمة بدون إفراط أو مبالغة حتى في تدفق التعبير، كل ما يساهم في المشهد مقدار من الدقة والرقة، مما يجعل تمثيل هذه الدرامات تجربة كبرى للممثلين، وفي القرن السابع عشر تعطي تمثيلية الملك تياس أهمية كبرى لقوة الفن في الإلقاء، وفي القرن التاسع عشر في (سنج هي) يتجسم الخطر بميله إلى الواقعية على طريقة المسرح الأوروبي، ومع ذلك حتى إذا اقتصر هذا المسرح على التسلية الشعبية، فإنه تمسك بتقاليده العجيبة، ولهذا احتفظ هذا الفن بقوته السحرية.

المسرح الياباني

تاريخ المسرح في اليابان هو تاريخ مدرستين (النو) و(الكابوكي) ويمثل (النو) الإدراك الديني والأرستقراطي للحياة في وقت واحد، فنرى ما هو تراجيدي يتطهر إلى زهد يلطفه ويرققه الشعور البوذي، وقد نشأ (النو) قرب نهاية القرن الثالث عشر وكان يجمع تقليدين، تقليد الكاجوار وهو رقص صامت وحوادث تاريخية بالشعر، يلقيها الكهنة المتجولون، وكانت مسرحيات (النو) تمثل في أيام الأعياد داخل المعابد الكبرى، والممثلون يجمعون من بين أفراد الطبقة المتوسطة والطبقة العليا، ويتوارثون (من أب لابن) أسرار فنهم.

وكان يحتفل" النو" بتمجيد أحد المعابد أو بمآثر إحدى الرتب الكهنوتية، ويفسر المبادئ الكبرى للوعظ البوذي، شارحًا طبيعة الأشياء البشرية الوقتية وعاملًا على طرد الشياطين، لتهدئة النفوس المتألمة وتعزية المعذبين.

والنمو تمثيلية قصيرة ويجب جمع خمس تمثيليات من نوع مختلف لإقامة حفل واحد، وموضوعاتها تعطينا مادة قصة شعرية أو نثرية لبضعة سطور، وعلى سبيل المثال شبح محارب قتل في مبارزة يظهر لقاتله، أو إمبراطورة أرملة تزور حماها في الدير حيث انسحب بعد استقالته ويتبادلون الذكريات، أو فتاة جميلة تأتي لتوبيخها روح من تركته يموت بسبب حبها وهو غير قابل للعزاء..

قال كلوديل" الدرام شيء" يحدث، أما النو فشخص يحضر، فالقادم يصف رحلته وهو آتٍ من بعيد فيشعر المتفرج وكأنه انتقل معه إلى حدود غير منظورة، وفي هذا الجو العالي تصبح الأذن حساسة إلى أدق همسات الروح والطبيعة، والعجيب أن هؤلاء الرهبان الذين كان هدفهم الوحيد الفائدة الروحية، عرفوا كيف يخلقون من الطقوس فن تمثيل مؤثر وقوي جدًا، وهندسة المسرح لا تختلف في كثير عن المسرح الصيني الذي تنبع منه، فهو مربع عارٍ تقريبًا مكشوف من ثلاث جهات بين عمد الأرز التي تحدد الزوايا، ولكن عندما يظهر الممثل" الشيتي" وهو بطل المسرحية على المنصة التي تؤدي إلى المسرح، وهو كما قال كلوديل:" هذا الشخص الذي يحضر ليخاطبنا بلهجته التي كلها أحجار كريمة ونار، بينما يتربع الخورس في الظلام يحلم ويتمتم، فإنه يمثل عبقرية المسرح أو الشعر المتجسد".

وقد ولد الكابوكي من حفلات مسرح العرائس فإن التمثيليات التي ألفها تشيكاماتسو(الذي ولد في 1653) لهذه العرائس، لا تختلف في شيء عن التمثيليات التي وضعها تكيدا يدزومو لممثلين بشريين في القرن التالي، ونفس التمثيليات تنتقل أيضًا من نوع لآخر، وهي قصص غزو وقرصنة في عشرين فصلًا مزدحمًا مثل الروايات المسلسلة، وفي إفراط من نوع لا مثيل له في القسوة والشهامة والبطولة والمكر والسياسة والعجائب.

ويستعمل الكابوكي الأساليب الحديثة، دون أن يتخلى عن أجمل تقاليد أسلوبه – فالخيال المتلفع يتبع الأشخاص وهو يضيئهم بفانوس يتأرجح في طرف غاب هندي، وتسمع الكي (وهي النبرة الموسيقية التي ترن عند اقتراب حادث عظيم معلنة مثلًا قرب ظهور القمر)

المسرح في الإسلام

" التعزية" الفارسية نوع من الرثاء الديني، يحتفل به أثناء شهر المحرم لذكرى استشهاد الإمام الحسين، وهذا هو المشهد التمثيلي الوحيد المسموح به فيما عدا خيال الظل.

وفي بلاد فارس يجد هذا التمثيل الظلي بطله في شخص" كتشل بهلوان" الذي يقرب من "القراجوز" التركي، لكن لكل من الشخصين شخصيته الخاصة فالأولى أكثر مكراً، وهو مزيج من سكابان وتارتوف، والآخر أكثر خبثًا كبير الجسم مفتول العضل، حاد البصر، فهو من الغجر معتز برجولته، مغامر فاجر، وعلى كل حال كثيرًا ما يأتي دوره في الضرب

أو تخونه امرأته ويكون موضع سخرية، ولكن ذلك لا يعنينا، فإنه شخص عجيب الأطوار، ففيه نوع من المرح الشعبي، وعامل ارتباط بين الشرق وأوروبا، وبين القديم والعصر الحديث.

الفصل الرابع

مسرح القرون الوسطى

ظل الفن المسرحي مصبوغًا بالطابع المسيحي طوال خمسة عشر قرنًا، إذ تولت الكنيسة في العشرة القرون الأولى (إذكاء معنى الوطن الروحي في أوروبا التي يسودها القلق والفوضى، كما نظمت فيها النشاط الاقتصادي بتشجيع المقاطعات الصغيرة على التحرر،

ورفع مستوى البرجوازية (الطبقة الوسطى) ، وكان أبرز نشاطها تثقيف الشعب وتربيته.

احتل المسرح مكانته في بناء المدينة، ولم تقتصر أهمية المسرح على جمال المباني المتوارث فحسب، بل صار مركزًا لإشعاع الحياة والفن الشعبي، ذلك لأن المسرح أصبح له المكانة الأولى عند الشعب أكثر من شعر البطولة والقصة وشعر العواطف، إذ ولد المسرح في الكنيسة حيث كان الشعب يرتل جماعة في مساواة تعيد إلى أذهانهم ذكرى الأيام الأولى للكنيسة فاجتماع النظارة في المسرح هو امتداد لاجتماعاتهم الدينية.

صار المسرح عملًا جماعيًا، وكان التنافس على أشده بين اتحادات المهن المختلفة، يمتد من مدينة لأخرى، وأدى الرخاء الذي ساد مختلف القطاعات بعد تحررها إلى تدعيم مكانة المسرح.

بقايا الوثنية: فالرقصات التي تنبعث عن بعض المعتقدات السحرية القديمة صارت تؤدى طقوسها في الكنيسة، ففي العيد الصيفي للقديس يوحنّا كان الأهالي يرقصون ويقفزون فوق النيران ليتطهروا ويتقربوا إلى الرب، أليس هذا بقية العقائد البدائية إذن؟ ، إنها كذلك من الخرافات القروية، وبقيت فضلًا عن ذلك رقصات وولائم وحفلات تنكرية يحتفلون فيها بسر الحياة طوال العام، وكانت الكنيسة تقوم بتمجيد الطبيعة بجوار تحذيرها من نار الآخرة، وكان رجالها يشتركون في ذلك عن طيب خاطر، والحق يقال إن هذه التقاليد طغت أكثر من مرة على السلطة الدينية، ولم تفلح المجامع المقدسة ولا قرارات روما ولا الأوامر الملكية في وقف هذا التيار الجارف، أو في منع المهرجين من احتلال الكنيسة لانتخاب زعيمهم المهرج مع حماره، أو الثعلب أو السمكة (الرنجة) وهي رمز الحياة الحيوانية، وحملها إلى المذبح في احتفال مهيب لتسجيل هذا النصر.

تراث الأدب الإغريقي اللاتيني

كان التراث المسرحي ضئيلًا في بيزنطة التي استمر فيها استخدام اللغة الإغريقية، وظلت لهذا الصلة بينها وبين التراث القديم لا نجد غير تمثيليتي (الخروج من مصر في القرن الثالث) و(الأم المسيح) ، ويقال إنها من تأليف جريجواردي نازيانس ولكنها لا يمكن أن تكون قبل سنة ألف

ميلادية، وهما من التمثيليات التي ركزت جهدها لخدمة المراسيم الدينية الجديدة، بوضعها في القالب التراجيدي.

وفي هذه الفترة كانت التمثيليات الصغيرة البديعة التي ألفتها الراهبة الساكسونية الشابة رزفيتا، وهي خليط من تعاليم الدين وتقليد متواضع لمسرحيات الكاتب من أمثال تيرانس وسنيكا، وأخيرًا ترجمت في المدارس المشهورة في بلدة فلوري سير لوار المؤلفات الهزلية اللاتينية، ثم حورت ومثلت كل هذا في القرن الثاني عشر، بينما ظهر فن مسرحي جديد من مصدر آخر.

من الغناء الكنسي إلى الدراما الدينية

ما كان للمذاهب والأسرار الدينية من تأثير عند العامة لو لم تعرضها الكنيسة في كتاب مليء بالصور الحية، فقد نشأ الغناء الترتيلي الذي قرر أسلوبه البابا جريجوار الكبير (في القرن السادس) يتناوبه المرتل الفرد والمجموعة، وعملت فئة الرهبان البندكتين على نشره في كل الغرب ولمع دير سان جال بسويسرا من بين أديرة متربية التي أنشئت في عهد النهضة الكرولنجية من القرن الثامن إلى العاشر، وصاغ الراهب تيتلون أحد رهبان هذا الدير بعض مقتبسات عن الكتاب المقدس في حوار يعرف باسم (تروب) ، ومن أمثلة هذا الحوار بين الملاك والنساء الصالحات: ماذا تبحثون في القبر؟ إنه ليس هنا.. الخ (وكان يغنى في الصلوات

الافتتاحية بعيد الفصح تبعًا لنظام محدد في مدارس بلدة فليري على نهر اللوار، وتكون مليئة بالأحاسيس المسرحية الرفيعة.

وكان لهذا الحوار الديني عن الصعود صدى في كنيسة سان مارسيال دي ليموج، ووضعت له أنغام تنشد في عيد الميلاد، وانتقل هذان اللحنان إلى الفرائض الكنائسية في القرن الحادي عشر وأدخل عليها كثير من التطور.

ومن ناحية أخرى كانت مدارس القساوسة والرهبان تفتح أبوابها أيام الأعياد لجماهير الشعب المجاور لها، وهكذا نشأت في هذه الأعياد التمثيليات الدينية التي تمثل سواء داخل الدير أو في الحديقة في ساعة الكنيسة أو عند المدخل، وتمثل هذه التمثيليات الدينية باللغة اللاتينية، وهي في جوهرها قريبة من الصلوات غير أن اشتراك الشباب فيها أضفى عليها الناحية التمثيلية، وظهر هذا التحرر بوضوح أكثر في بعض الموضوعات الدينية، التي يظهر متربية التي أنشئت في عهد النهضة الكرولنجية من القرن الثامن إلى العاشر.

وكذلك تلك التي يظهر فيها الطابع التمثيلي كقصة النبي دانيال في الأسود، أو قصة العذارى العاقلات والعذارى الجاهلات.

وبدأت أحاديث الكتاب المقدس تختلط بأحاديث القديسين الحافلة بالنوادر المسلية، فمثلًا كان الجمهور يرى القديس نيقولا وهو يخرج من وعاء الملح أربعة تلاميذ صغار، ليظهر الناس على سوء فعلة المسنين.!

اهتموا اهتمامًا كبيرًا بالناحية الواقعية في الإخراج، كما يبدو ذلك من نشراتهم، ففي بيزنطة مثلًا كانت قصة" الأطفال في السعير"(القرن العاشر) تقام وسط الكنيسة بين نيران الشموع المحاطة بسرب من البخور، والتي تمثل النار بينما ملاك من الخشب يطل عليهم من أعلى الكنيسة.

أدى هذا الاهتمام الكبير بالواقعية إلى فتح الباب للناحية "الهزلية" وبالتالي للناحية الإلحادية فكانت قلوب النظارة تنقبض عند رؤية الصليب وتاج الأغصان والأشواك والمسامير، وتنقلب إلى ضحك وسخرية عند رؤية النبي موسى بقرنيه ولحيته المصنوعة من شعر الكتان، أو عند رؤية إليزابيث الحامل أو حمارة بيت لحم تتبختر في مشيتها، وتتحدث إليهم مما حمل الملك ألفونس العاشر ملك إسبانيا إلى إصدار أوامره بإلغاء إقامة هذه الحفلات في الأماكن المقدسة، فأتاح هذا الأمر لشيطان الهزل أن يجر الدراما إلى خارج الكنيسة.

وتمكن الفن التمثيلي من الانفصال عن المراسيم الدينية، وذلك عندما سيطرت اللغات الوطنية على هذا الفن بدلًا من اللغة اللاتينية، ففي تمثيلية آدم (في نهاية القرن الثاني عشر) التي ألفها قس إنجليزي نورماندي، وهو أديب محنك اعتزل الحياة المدنية، والتي مثلت أولًا في الجزر البريطانية باللغة الفرنسية، وذلك بسبب قصور اللغة الإنجليزية عندئذٍ، يعرض فيها إغراء وسقوط آدم واللعنة التي نزلت على بني آدم،

ثم جريمة قابيل، وعقابه في ختام التمثيلية، ويعرض الأنبياء وهم يبشرون بقدوم السيد المسيح.

كانت هذه التمثيليات نصف الدينية تقام في الميدان الفسيح أمام الكنيسة، وكانت لا تزال متمسكة بالقديم من ناحية الجماعات الغنائية، حيث كان الترتيل باللغة اللاتينية ودور القسيس الذي كان يمثل الإله بملابسه الدينية الرسمية، ومع ذلك ففي فترات الاستراحة كانت الشياطين تعابث المتفرجين وتختفي خلف الستائر التي لا تحجب من آدم، حين يستبدل رداءه الأحمر بدرع أوراق الشجر، إلا نصفه الأسفل، كل هذا كان مقدمة لفن خليط من الحياة الواقعية والرمزية. ويقوم بأغلب الأدوار في رواية لعنة آدم هذه، رجال أتقياء وكانت تعرض هذه التمثيليات في وقت بدأت فيه الطبقة المتوسطة والطلبة يتجمعون في اتحادات دينية، تحت حماية رجال الكنيسة، وكان ذلك لا يمنع أن ينضم إليهم أناس محترفون وخاصة من الهزليين.

من الدراما الدينية إلى تمثيليات الأسرات

ظل الفن المسرحي وفياً للأصل الذي نبع منه برغم انفصاله عن الكنيسة والدين، كما ظل الضياء المنبعث من الكتاب المقدس متألقاً لم يسلك ما سلكته تمثيلية "آدم" التي ترى الإنسان في مركز الصورة تتنازعه القوى الطبيعية والرحمة الإلهية، فلم يلبث مسرح القرون الديني في القرون الوسطى أن فقد جوهر معناه، لم يكن في الوجود ما يضاهي جمال الإشارة

بذكر المسيح المنقذ ولكن هذا التحمس لم يكف لظهور شاعر نابغة، له من المشاعر الشخصية ما يساعد على التغني بآلام هذا القلب المعذب، ومع ذلك ظهرت هذه الروحانية في بعض تسابيح الميلاد لدى أهل إقليم الفالون وفي أسلوب تمثيلية القديس الزاخرة بسحر الشرق، التي أثرت في عقول الصليبين بعد عودتهم منه. وقد توفي مؤلفها الشاعر جان يوديل من أهل بلدة أراس بالجزام في سنة 1210، وبرزت الروحانية في مقاطعتي أومبريا وتوسكانيا في مدائح الرهبان من الفرنسسكان، فارتبط اسم جاك دي تودي (1230–1306) بأجمل هذه المحاورات التي تنطلق بالحب الإلهي، والتي أذكى فيها إيمان الشعب لمدة طويلة من فوق المسارح المتنقلة في القرى.

في القرن التالي أوحى حب العذراء بمسرحيات"معجزات سيدتنا" وهي عبارة عن تمثيليات صغيرة كلها تقوى وورع وخيال، ضعف فيها الجانب الواقعي متأثرًا باللباقة الراقية، وكانت

(م4 مسرح)

(مسرحية تيوفيل) لمؤلفها واتبيف، أشبه بمقدمة لتراجيديا الدكتور فوست (النصف الثاني من القرن الثالث عشر).

وفي عام 1264م، افتتحت احتفالات (عيد الإله) للاحتفال بذكرى القربان المقدس، فجمعت بين المجموعتين الكبيرتين للتراجيديا

الإلهية، وفي كل من إسبانيا وإيطاليا وإنجلترا كانت هذه الحفلات المقدسة تزين بالمواكب: فكانت العربات المزركشة تعرض لوحات حية، هي مزيج من مشاهد الكتاب المقدس والأخبار المحلية، والمناظرة المألوفة في البلدة.

تمثيليات الأسرار

في القرن الثالث عشر كان المنشدون ينشدون آلام السيد المسيح بالشعر في الأسواق، ويقرنونها بمواقف تمثيلية صامتة، ومن ثم كونت فرق محلية، وأسس أول مسرح دائم في باريس، يوم حظيت إحدى الفرق بامتياز، بترخيص خاص من الملك شارل السادس استمر إلى الوقت الذي بدأ فيه (كورني) نشاطه المسرحي.

ومن بين المؤلفات التي صورت آلام المسيح بالفرنسية، نذكر ثلاثة من أشهرها، ألفت في مدينة أراس، الأولى عبارة عن أناشيد بدائية عليها توقيع أوستاس مركاديه عام **1420**م، والثانية من تأليف مدير الموسيقى في الكنيسة أرنو جريبان سنة **1450**م، وفيها فن شعري راسخ، ثم ثالثة مقتبسة من السابقتين جمعها جان ميشيل **1486**م، وهو طبيب من مدينة أنجية.

وبها بعض التغييرات جمعها في حوالي **45** ألف بيت من الشعر، وكان يستغرق عرضها وترتيلها حوالي عشرة أيام، هذا والمؤلف قيم من

ناحية أسلوبه الملون، وأغلب المناظر عبارة عن مناظر للحياة العادية، مثل حياة عازار أو حياة مادلين وهي تؤثر فينا بألوانها الفنية.

وكان المسرح عبارة عن سقالة ضخمة من الخشب فوق مدرجاته، وكانت المدرجات ألواحًا مزينة من الأعلام، تمتد أمام منصة العرض التي كان عرضها أكثر من طولها، وهي مقسمة إلى نحو عشرة أقسام كل منها لمنظر خاص، ويمكن أن تسمى خانة لأن التمثيل كان يؤدى في إحداها تلو الأخرى، لو كانت تعرض في المواكب، وهكذا كان أكثر من سبعين مشهدًا تتعاقب ويغذيها أكثر من مائة وخمسين ممثل، يقوم كل منهم بأكثر من دور، وذلك عدا الشخصيات التي لا تمثل دورًا بعينه، وكان على يمين المنصة فوهة الجحيم، وهي ضخمة تخرج لهبًا وتمس عجلة تحمل المعذبين، أما صغار الشياطين فتخرج تمرح حول أوانٍ كبيرة وبيدها شوكات، ومن الناحية الأخرى من المسرح تدور عجلة الجنة والملائكة عليها وكأنها تاج حول جبين الرب، وكان جبل (التابور) معدًا لعرض مشهد التجسد، وبجانبه بحر وعليه زورق وجدافيه، وهم الرسل يسبحون في الفضاء، وكان الجمهور يرى دم هابيل وهو يسيل، ورأس القديس يوحنا المعمدان وهو يطير بعيدًا عن جسمه.

وفي عام **1548**م صدر قرار من برلمان باريس يمنع عرض مشاهد آلام المسيح، ولكنها استمرت في الأقاليم إلى نهاية العصر الكلاسيكي، وقد حاولوا إدخال تجديدات في هذه المشاهد وترك الجانب الوطني، ولكن هذا التجديد المفتعل والذي جاء متأخرًا لم يثمر سوى مؤلفات

انتقالية، وتستطيع أن تختم القول بأن فن مسرحيات الأسرار انتهى بنا إلى شكسبير.

المسرح الكوميدي

إذا تركنا جانبًا آدم الأحدب (وهو أيضا من أبناء مدينة أراس) الذي يعتبر من المحدثين، يمكن أن نقول إن الكوميديا لم تسع للاستقلال قبل القرن الخامس عشر، حيث تكونت جمعيات مسرحية جديدة وذلك للترفيه عن مصائب الحروب، وكانت إحدى هذه الجمعيات واسمها (لاباسوش)، تتألف من رجال القانون ولها فروع في جميع مدن فرنسا، كما تألفت جماعة (الممثلين البعيدين عن الهموم لاعبي الهزليات) وجمعية المغفلين (أولاد عم المجانين ذوى الذاكرة المضطربة) وهذه الجماعات تضم أفرادًا من الطبقة المتوسطة من الصناع والتجار والطلبة، كل منهم يعرض أمام الجمهور ما يعرفه من مشاكل.

والفضل في إتقان هؤلاء الهواة، يعود إلى ما التقطوه من نكات الأسواق، ثم استعمال التقليد كما نرى في مسرحية الوعظ الهزلي، المليئة بالتهجم والنقد والسخرية، مما يذكرنا بهزليات مهرجان المجاذيب.

وفي ألمانيا بلاد النشاط النقابي والتعاوني، كانت ألعاب الكرنفال تؤدي دور الناقد للشئون المحلية ويعتبر هانز ساكس صانع الأحذية في

نور مبرج (1494– 1578م) ، أشهر مثل لهذا الفن الساخر بين الناقدين.

ونبت الهزل من الشعب وفي الشعب، فهو أمام أصاغر الناس وسيلة للانتقام يستعملها بحيطة وحذر، وفي الحقيقة كان هذا المرح الفرنسي ذا صدى ضئيل، فهل تأثر هذا المسرح بأحزان الزمن وأحداثه؟ الحق يقال إنه ضيق الآفاق، والشعب يسعد إذا تمكن الماكر من أن يتغلب على القاسي الظالم، وتحت ستار هذا المرح يكمن عدم الثقة بالطبيعة، وهي في ذلك متوارثة (كسوء معاملة المرأة) ولكن هذه السخرية لم تكن كريمة باعثة للمرح في النفوس، مثل السخرية المؤثرة عند فرنسوا فيلون، وقد نسبوا إليه خطأ تمثيلية باتلان الهزلية سنة 1465م، التي لا ينقصها الموضوع، فبين الجد (رينار) وبين (نانوج) ابنه الروحي، تظهر لنا شخصية باتلان التي أضافت إلى الأدب شخصية جديدة لم تكن لها وجود.

أما التمثيليات الأخلاقية فهي نوع مزدوج، فتمثيلية (الابن السعيد) و(الغني السيئ) يقصد منها الواعظ، وفي تمثيليتي (القروية البائسة) و(الطفل الضال) تتجه إلى الدراما العنيفة وتصل حكمتها عن طريق الصور الرمزية، وارتقت هذه الحكمة فبلغت الذروة في التمثيلية الإنجليزية (رجل الشارع) التي تعتبر بحق تمثيلية مرتكب الخطيئة الذي نراه كأنه يقرع بعصا.

وكانت الهزليات المهرجة تستخدم أيضا الصور الرمزية كأسطورة وكأنها قناع ثانوي، فالمغفل على المسرح يرتدي زي مجنون القصر، ويتكلم بصراحة تامة عن الحالة السياسية، وحتى إذا حاول مساندة صاحب السلطان أساء إليه دون قصد، مثل تمثيلية (أمير المغفلين) التي تساند الملك لويس الثاني عشر ضد البابا يوليوس الثاني (لدرجة أن الملك فرنسوا الأول غير من هذا النقد الشعبي ومحاه).

وأخذ هذا التعصب يزداد مع الإصلاح الديني، وأخذت الاتجاهات الدينية المختلفة تواصل نضالها على خشبة المسرح، وفي ألمانيا بدءوا يدخلون في تمثيليات الأسرار بعض أناشيد مارتن لوثر، وحتى مبادئ النهضة الإنسانية عند الإنجليز نشرت على المسرح على شكل التمثيليات الأخلاقية (كما نرى في تمثيلية العناصر الأربعة ودور الفكر والعلم.

الفصل الخامس

عصر النهضة والمسرح

تعتبر نهضة المسرح في العصور الحاضرة ثمرة من ثمار عصر النهضة، ولكنها كانت ثمرة متأخرة، إذ بدأت الثقافة تنتشر أولًا بين طبقة خاصة، ونتيجة لذلك أوجدت الحركة الإنسانية أسلوبًا من الحياة الارستقراطية،

فلم تكن الأفكار والتيارات المتحررة التي ظهرت في مسرحية (تليم) من أجل العامة، كما أن شخصية الشعوب لم تستجب بطريقة واضحة لهذه التيارات الحديثة، لدرجة أن الإصلاح الديني طغى في ألمانيا تمامًا على العلوم الإنسانية.

على أن لاختراع المطبعة أكبر الأثر في تقرير مصير الفنون الأدبية، فأخذ الفن المسرحي كما هو الحال في الفنون الأخرى يسير في مدرسة واضحة الحدود، فنرى بيننا أمثال يوديل أو جريفان أو جان لا تاي، يحاولون استكشاف الناحية الغامضة في الفن التمثيلي القديم، وبينما كان المسرح ميدانًا للفن الشعبي إذ به يصبح فرعًا من فروع الأدب.

إشعاع إيطاليا وحفلات القصر

وتبعًا لسمو العلاقات بين الجنسين، انتهى العقل إلى تأليه وتمجيد المرأة، فأصبحت المرأة صورة أو رمزًا للجمال والكمال، وأصبح الحب الإنساني رمزًا للحب الديني لدرجة ما، وتكونت روحانيات حب، وأخذ هذا المثل الأعلى يمتزج ببريق السماء الزرقاء والنبوغ الحالم لأبناء السلت، فتطور نحو أفلاطونية حسية في وقت ترابط ازدهار الفنون المجسمة والإنسان والطبيعية.

كانت شوارع مدن إيطاليا المعبدة تعج طوال العام بالمشاهد المقدسة والتنكرية المستمدة من العصور القديمة، وأخذ المهرجون يستمدون حفلاتهم الترفيهية للأمراء من الأفراح الشعبية، فكانت تظهر أثناء الحفلة أجهزة ضخمة تخرج منها وجوه مقنعة على أنغام الموسيقى، وأوجدت هذه الأجهزة الغريبة فن الباليه، لم تكن التمثيليات الهزلية في هذه الحفلات إلا تقليدًا رخيصًا للهزليات اللاتينية، معدة إعدادًا خاصًا من بعض الكتاب، أمثال أبيتينوا وأريوستو ومكيافللي (في مسرحيته مندراجور) وكان بعض أمراء الكنسية مثل ببينا، يشتركون طواعية في هذه التمثيليات والبابا يضحك منهم من كل قلبه.

وفي فترات الراحة بين الفصول، كانت الوجوه الرمزية تمتدح الحاضرين، ولتنشيط هذه الحفلات، كان الفنانون، أمثال ليونارد دافنشي، يشتركون في إعداد الأجهزة، ويشترك روفائيل في تلوين الصور، أما موضوع هذه المشاهدة فيستمد من الشعر الريفي الذي كان

مستساغاً بإيحائه للمديح، وحدد حوار الرعاة الغرامي نوعين من المسرح في الكوميديا والتراجيديا، والحقيقة أن المسرح لم يستفد من الثروة النفيسة التي أوجدها التربية الدينية خلال خمسة قرون، إلا في الشعر العاطفي والقصة، ولم تصل هذه الثروة إلى المسرح إلا عن طريق الشعر الريفي.

قصة سلسلتين

وفي عام **1499**م ظهرت قصة كالست وميليبه سلمنكة، وضعها مؤلفها فرناند دي روباس وجمع فيها تجارب حياته على ما يظهر وهي قصة حوارية، ولكنها تصلح للمسرح ولأول مرة في تاريخ المسرح، يأخذ المسرح قصة ويتخذها أداة لفن مسرحي، بعد أن يحورها إلى طريقته الخاصة به أدى إلى الأسلوب الواقعي، فاتخذ تصوير العادات العنيفة أساساً في مسرحية "سلسلتين"، وجعل منها قصيدة غزل على جانب كبير من الإباحية.

فنرى فيها– كما نرى في تريستان– تحت قناع الهوس العاطفي

القدر الذي يؤدي بصاحبه إلى الجريمة والموت، ولم تعط إسبانيا للفن المسرحي أقوى من هذه المسرحية التي كانت آثارها واضحة في أنحاء أوروبا، ونشرت ترجمة لها في لندن، عندما بدأ شكسبير في تمثيل مسرحية" روميو وجوليت".

أولى الفرق وأولى المسارح

منذ بداية القرن السادس عشر أخذت الفرق المسرحية المتنقلة تتكون في كل بلد تقريباً، على غرار إيطاليا، وتحت حماية بعض الشخصيات الكبيرة، تقيم مسارحها في فناء الفنادق الصغيرة تحت أنظار محافظ البلدة المترقب اليقظ.

وأخذت الفرق المسرحية تستقر في مدريد وباريس ولندن عام 1550م ، ويعود الفضل لإيطاليا أيضاً في تحديد الفن الغنائي والزخرفي لمسارح المستقبل، ففي المسرح الأولمبي في مدينة فيستزا الذي صممه الفنان بالاديو 1585م ترى نصف دائرة على الطريقة الرومانية، أمامها خشبة المسرح ولها ثلاثة أبواب كبيرة كأنها تطل على شارع من خلف المسرح.

في هذا الوقت استفاد سرليو من طريقة التصوير المنظور، فوضع المناظر بحيث"تخدع العيون" عند الجمهور.

الفصل السادس

العصر الذهبي للمسرح

يقصد عادة بالعصر الذهبي الفترة المزدهرة للأدب الإسباني ما بين بداية سرفنتيس ووفاة كالدرون، أما من جهة الازدهار في ميدان المسرح،

فإننا نمده هنا ليشمل الكوميديا الإسبانية والدراما في عصر إليزابيث والكوميديا الفنية في إيطاليا، بينما تجتاز فرنسا فترة طويلة من الأزمات الدينية والسياسية، خرجت منها إلى فرض النظام الكلاسيكي للمسرح بفضل قوتها المبتدعه، وإذا اجتزنا فترة تقدر بحوالي مائة عام فسنجد أنفسنا في الربع الأخير من القرن السابع عشر، أي حوالي سنة 1680م، وهي الفترة التالية لظهور مسرحية فيدر لراسين، وهي خريف مزدهر، وشمس غاربة عن فرساي.

أولاً: الكوميديا الإسبانية

كان المظهر الخارجي الرائع للعصر الذهبي في إسبانيا يخفي وراءه بناء على وشك الانهيار، وقد تسلم الشعب إرثه من الشهرة والبؤس، فاستيقظ شعوره بالعبقرية الموجودة في وطنه، عبقرية شعب خليط تطور ببطء مع الأرض والطبيعة والتاريخ، وعبقرية أخذت كل غذائها من العصور

البدائية المليئة بالمتناقضات المألوفة، فنجد شخصيتي كيشوت وسنكو المتناقضين ممثلتين في رجل واحد، لا فارق بين النبيل وقاطع الطريق، هذه هي إسبانيا في ذلك الوقت المليء بالتعصب للكاثوليكية والصليب لدرجة الجنون، والتي تضحي في آن واحد للشمس بالثيران، وتهاجم الإلحاد بوساطة محاكم التفتيش، ولا تحاول أن تجعل من عقيدتها وإيمانها أداة للرقابة الخلقية.

بداية المسرح الإسباني

كانت مملكة نابولي يحكمها أحد الأمراء الإسبان الشبان والفنانون يرحلون إلى إيطاليا ليعتادوا الحياة الرغدة وليتذوقوا نواحي الجمال الجديدة، فمن بعد أناشيد الرعاة التي كان ينشدها جان دي لانسينا على القيثارة، أخذت الرقصات التنكرية المسماة" موموس" والمسرحيات الريفية تظهر وتزدهر بينما تطوف الفرق الرحالة في أعماق الريف بأناشيدها البراقة.

وفي عصر توريرناهارو– وخاصة بعد سنة 1550م – كانت كل أدوات مدير المسرح كما يؤكد لنا سرفنتيز لا تملأ كيس دقيق، وكل زخرفة المسرح لا تتعدى ملاءة قديمة مربوطة من طرفيها بالخيط.

ومن ورائها كان الموسيقيون ينشدون أناشيد قديمة دون مصاحبة قيثارة، ولم يمنع هذا الفقر من انتشار المسارح في المدن الكبيرة، ففي مدينة

مدريد وحدها كان عدد المسارح يربو على الأربعين عند وفاة لوب دى فيجا، وفي مقابل مبلغ معين كان الخان يؤجر مؤخرة فنائه، لإنشاء مسرح يشمل منصة للمسرح وسقالة مرتفعة عليها الألواح، وكانت تسمى" القفص – أو الكسرولة"، وكان الجنود لا يدفعون أجراً مقابل حفظ النظام (بمؤخرة بنادقهم) ، بينما يطلق الجمهور الصواريخ ويلقي الخيار على الممثلين، وربما يصيب الوجهاء الذين يتبخترون على جانبي المسرح وكانت السيدات يشتركن في هذا التهريج من تحت الستار، في الأماكن المرتفعة المخصصة لهن.

الكوميديا

وصل حب الناس للمسرح إلى حد العبادة، فحاولت الكنيسة وقف هذا التيار، كما سبق أن حاولت نفس المحاولة بشأن مصارعة الثيران، ولكن دون جدوى، إذ كانت الكنيسة نفسها إلى حد ما ضمن المشتركين، لأن إسبانيا هي البلد الوحيد الذي استمر في عرض الاستعراضات الدينية. ففي أوج القرن السابع عشر كانت تمثيليات الذبيحة المقدسة، وهي نوع من الأناشيد الغنائية الدينية، تمثل على العربات للاحتفال بعيد الميلاد، وبدأت تراجيديا الروح الخاطئة تتجسم في " الدراما المقدسة" التي تستمد موضوعها سواء من الكتاب المقدس، أو من حياة القديسين أو من الموضوعات الروحانية، ومن أمثلة ذلك النوع مسرحية " الإيمان بالصليب" لكالدرون و" الكافر عن عدم إيمانه" من تأليف تيرسو دى

مولينا ، و" مضلل مدينة إشبيلية" لنفس الكاتب، يقص فيها مغامرات دون جوان، الذي استخف بنار جهنم من فرط ثقته في رحمة الله.

لذلك يعتبر هؤلاء المؤلفون– وخاصة تيرسو وكالدون ثم سرفنتيز ولوب دى فيجيا أخيراً– من رجالات الكنيسة، ومن المرجح أن مراسيم الاعترافات أنارت لهم أسرار القلوب، وعلى كل حال كما أوضح جيرودو أنهم لم يخشوا الاستفادة من هذه المفاجأة المسرحية، التي هي مثال أعلى في المفاجآت، وهي تدخل رحمة الرب تدخلاً يزيد قوة العلاقة بين المؤمن الإسباني وبين ربه، علاقة ودية فلا تجد قضاءً صارماً، بل إن الكرم الإلهي يترك للمؤمن مجال الأمور على علاتها.

ولهذا كانت تلجأ هذه العقيدة الدينية لدراما لزيادة إيضاحها، وتقوم دراما لا تراجيديا حيث لا وجود لليأس فيها، فبعد الموت تأتي المعجزة.

والجانبان الأخلاقيان اللذان استغلتهما الكوميديا هما الشرف والحب، وهما دين وفروسية، أما الشرف فهو شرف الرجل الريفي المليء فخرًا والغيور على حريته، الذي يأتمنه الملك على أسراره باعتباره خير القضاة وحاميه الطبيعي ضد بطش الإقطاعيين، ثم هي هذه الحساسية الكريمة التي تخفي وراءها أقسى أنواع البطش للذكر، والتي تحوي أبشع صور القسوة الإفريقية، وللحب أيضًا جانب يمس الشرف ربما نتناساه أحيانًا، ثم وهو متنوع ومتغير، شأنه في ذلك شأن الحياة المليئة بالمؤامرات المثرية للإحساسات الأخرى، لأنه السيد الأكبر للناس.

كانت رقة الكوميديا وسرعتها تخفف من تفاهة المشاهد الغرامية، التي تعتبر من علامات الأناقة والرفعة في القصة والشعر الريفي، وكان وصف العادات ببساطة أحد محاسن المدرسة الإسبانية، وكان الاهتمام بالتحليل النفسي ضئيلًا، والإحساسات العنيفة تظهر عن طريق الأفعال لا التحليل وكان الحوار هو العماد الأول الذي لا ينضب مورده، فحوادث التمثيلية تستغرق ثلاثة أيام تطوي فيها المكان والزمان بحرية تامة تصل إلى الخرافة، وهذه الطريقة توحي بالارتجال، وفي الحق أن هذا العصر كان خصيبًا جدًا من ناحية الإنتاج، فقد أحصينا للوب دي فيجا وحده **468** كوميديا من مجموع **1800** يقال إنه ألفها، والكالدرون **120** من حوالي **600**، وذلك عدا تمثيليات الحركة، وغير المقاطع بين الفصول ومقاطع اللهو وغيرها، هذه الخصوبة في التأليف التمثيلي لم تمنعهم من مزاولة الوظائف، وتقديم فروض الولاء للقصر، واشتراكهم في الحروب، وأن يعنوا بأزهارهم، وأن يغضبوا فيسيلوا بالمبارزة الدماء.

وكان أثر هذه السهولة في التأليف أنه لم يبرز من هذه المؤلفات ما يكون تذكارًا خالدًا على مر السنين، وقد تساءل لوب قائلًا (لمن كل هذا التعريف للغيرة والحب، لمن يعود الفضل في دراسة العواطف التي تجيش بالقلب الإنساني؟) هذا حق دون شك ولكنهم لم يضيفوا ضوءًا جديدًا شخصيًا على هذه الإحساسات، فنحن لا نتحدث عن العالم في شخصيات لوب، كما نتحدث عن العالم في شخصيات شكسبير ومخلوقات(راسين) ، كل ما هنالك أن المدرسة الإسبانية أعطتنا صورة حية لجنس ولمجتمع في فترة معينة من تاريخ الإنسانية.

المؤلفون:

يبدو أثر قصة سلسلتين واضحًا على تويزنا هاور الذي جدد في نحو سنة **1520**م شخصية الماكر في الكوميديا اللاتينية، أما الكاتب الممثل لوب دي رويدا – بين سنتي **1550** و**1565** م – فكان بحق فاتحًا لعصر النهضة بتمثيلياته القصيرة (باسوس) ومقاطعه، فهي عبارة عن صور إنسانية قصيرة (أظهر سرفنتيز براعة فيها أيضا) وفي تمثيليات هزلية ريفية تتخللها مناظر هزلية.

(م 5 **مسرحية**)

ولم يبلغ أحد مبلغ ميشيل سرفنتيز في فن الفروسية، فمسرحية (بدرودي أورديمالاس) ملحمة يقوم ببطولاتها رجل تافه، (مومانس) ملحمة تراجيدية لأنها استشهاد مدينة، أما (الشرير الذي نصب قديساً) فملحمة دينية، غير أن هذا الشاعر الكبير كانت تنقصه هبة الحركة.

أما معاصره لوب دى فيجا (**1562–1635**م) الذي كان يتمتع بمباهج الحياة، والذي باع نفسه روحاً وجسداً لشيطان اللحظة، فقد كان له النصر في جميع أنواع التمثيليات من التاريخي إلى الإنساني على الفروسية، وكان أبطال التمثيليات من فرسان وسيدات وفلاحين وملوك ومضحكين، لا نرى من صراعهم الداخلي إلا ما يبدو لنا من تمثيلهم، وكان لوب يفخر بأنه طرح جانباً كل القيم الإنسانية، ولكن الناحية

الواقعية في المسرح جعلته يصل إلى هدفه دون تعثر ورغم التحرر الذي ينتهجه فإنه كان ميالاً إلى التركيز، لأنه ملك عبقرية الحركة.

أما (كالدون) "1600–1680م" فكان أقل مرونة وانتعاشاً وكان يفقد السبيل إلى قلوب العامة، في المسرحيات الظريفة له يتلاعب الممثلون بالألفاظ، ولكنه في المسرحيات القصيرة الدينية دل على أنه من سلالة جان دلاكرواوتريز، ونستطيع أن نرى الانفعالات الذهنية جلية في تمثيلية"الحياة حلم" وأن يذكرنا بجريكو المصور الإسباني، من حيث قوة بصيرته وحرارة ترتيله وأضوائه المتضاربة، ولكنه كان أكثر ازدهاراً إذ أن به لمسة من ذوق الجزويت"اليسوعيين".

أثر الكوميديا

أخذ المسرح الإسباني يتضاءل بعد وفاة كالدرون أمام النزعة الكلاسيكية الفرنسية، بعد ما أسداه من خدمات لقيام هذه النزعة، والواقع أن كل ما صدر في فن الكوميديا والتراجيديا في فرنسا بين 1620–1660م نبع من المسرح الإسباني، فمسرحية" السيد" الفرنسية أخذت من جيلن دى كاسترو أكثر من منظر، كما ألبس كورني الكوميديا ثوباً أنيقاً بفضل اقتباسات من لوب والاركون بعد أن أدخل عليهما الحيوية الفرنسية.

وفي القرن الثامن عشر، عرف المسرح الكوميدي الفرنسي النجاح، وذلك بفضل كتابين مقتبسين مثل مواراتان الصغير ورامون دلا

كريز ، حتى بعد ذلك أخذ الدوق دى ريفاز في تطبيق المعايير المستخدمة في كل أوروبا على الدراما الرومانتيكية الفرنسية التي كان يؤلف لها، وقد أصاب كل من جيته وشيلي حين سميا العصر الرومانتيكي الإسباني بالعصر الذهبي، واستخدام الأركون في

مسرحية (نساج سيجوفيا) شخصية اللص الظريف، وذلك بين سنة **1775–1830**م، حتى شخصية (دون جوان) الغامضة التي استخدمت من عهد موليير وبايرون، أصبحت رمزاً للقلق الإنساني بجانب فوست وهملت.

ثانياً: الدراما في عصر إليزابيث بإ ˙ بلترا

بعد هذا العصر العظيم حوالي (**1580**م) استمر الازدهار حتى بعد موت الملكة إليزابيث (**1603**م) خلال حكم جيمس الأول وشارل الأول، وكانت إنجلترا في فترة تطورها قد توحدت وفتح لها تحطيم الأسطول الإسباني كل الطرق البحرية، وتحولت البلاد من الزراعية إلى الصناعية وتربية الأغنام وهي تصدر الأصواف بينما تستورد الحرير ومختلف المنسوجات، كالدمقس والتفتاه من البندقية وجنوه بعد تغيير طريق التجارة القديم إلى إنفرس، وفتحت إيطاليا أبوابها لهذا الجنس القوي الذي يعيش في مناخ قاسٍ تحيط به الأحزان، وكان تين يسميه (وثنية الشمال) فدخلوا فيها إلى فردوس المتعات الفنية.

لندن

يعتبر مسرح العصور الوسطى فخر المدن التجارية وعنوان التقدم والرخاء، وقد أثبت المسرح الإليزابيثي أهمية لندن ملتقى الشعوب، وكانت الملكة تدلل الطبقة البرجوازية فيها، وأوجد تأثيرها على المجتمع نوعاً من التوازن مع الميول الدينية المتعصبة، وكانت تحب البذخ والاستعراضات ورحلات الصيد، ولما كانت متشبعة بروح النهضة فإنها كانت تشجع الفنون وتشاطر الشعب حفلات المصارعة وعراك الحيوانات والسباق، كما كانت تقام في القصر الحفلات الراقصة على الذوق الإيطالي، وتسمى التمثيليات المقنعة منه، ومن أخص مؤلفي هذا النوع (لايلى وبيل) وكانا يؤلفان موضوعاتها، وبعد أن انتقلت هذه الحفلات نهائياً للأقاليم، امتزجت بمسرحيات الأسرار الدينية بعد أن امتزجت بأعياد احتفالات الرب.

وتضخم عد سكان لندن تبعاً لازدياد عدد العاطلين الوافدين على العاصمة، من جنود مسرحين أو مزارعين طردوا من أراضيهم بسبب اتساع المراعي، وكون هؤلاء طبقة من الرعاع زادوا من سكان الميناء، وزاد تعداد المدينة فبلغ عدد الشحاذين الذين يطوفون بالمدينة **12000** من مجموع السكان البالغ **200** ألف نسمة، سنة **1654**م، وتولت عصابة موللى قاطعة الجيوب (ارجع للكاتب المسرحي مدلتون) إن تكوين اتحاد اللصوص في بريطانيا العظمى، وكثر بين هذه الجماهير الباعة الجائلون والنشالون وخالعو الأسنان والنوتية من كل الأنواع، وكانت

حفلات مصارعة الثيران والملاكمة تقام في فناء الفنادق التي كانت تحول إلى سيرك.

القاعات والمسارح والجمهور

استقر بورباج الأب بأمر ملكي سنة **1576**م في أحد المسارح المفتوحة، واسمه مسرح الرهبان السود البلاك فرايرز، ويقع في مدخل المدينة في حي شوردنسن المعروف بسوء السمعة، وبمرور خمس وعشرين سنة كان بلندن ثمانية مسارح ثابتة، وفي سنة **1619**م سبعة عشر مسرحاً، وخلال هذه الفترة غطي مسرح بلاك فرايرز بسقف، وكان ذلك تجديداً بالنسبة لهذا القرن إذ إن الأمطار كانت تبلل النظارة في مسارح الرهبان البيض، ومسارح الورد والحظ والستار والأمل والبجعة، وحتى مسرح جلوب الذي شهره شكسبير.

أما طريقة ووسيلة عرض المناظر فإنها تفهم من الغرض الأساسي للمحل الأصلي الذي يقوم فيه المسرح، فكان عبارة عن فناء ذي ثمانية أضلاع محاط بسقالة بها ثلاثة أدوار من الممرات، ويقع المسرح على أحد هذه الأضلاع الثمانية بين عمودين، يحملان مظلة عليها حمامة فوقها العلم الخاص بالمؤسسة، ومن الألواج يستطيع الناظر أن يرى ثلاثة جوانب من خشبة المسرح، وبين العمودين كان بالإمكان تركيب ستارة تغطي ولا تظهر إلا جانباً من التمثيل، وفي داخل المسرح يوجد مسرح آخر مصغر وعليه شرفة، ومن الممكن توزيع حوادث التمثيلية على أربعة أركان معاً

أو منفصلة، وهو في الحق نظام العصور الوسطى نفسه، ولكن في حبكة وأكثر عمقاً، فالمناظر عبارة عن الأدوات النافعة التي تستخدم على خشبة المسرح، والتمثيلية تدور على مقدمة المسرح تحت بصر النظارة كما هي في السيرك.

ويذكرنا هذا الفن المعماري الذي كان يهدف إلى إيجاد صلة بين المسرح والنظارة بالإغريق والشرق، ويقوم المهرج هنا بدور الخورس القديم، ويعتبر بحق جريدة ناطقة، ولو أن كلامه وملحه بعيدة كل البعد عن الحقيقة والواقع، أما عن الجمهور فكان نفس جمهور الكورال الإسباني على وجه التقريب، يجلس أصحاب الحرف على خشبة المسرح، وتجلس السيدات المحجبات في الألواج ونفس الصالة الصاخبة ونفس الأضواء التي تنير المسرح، وكان الجمهور يتبع التمثيلية كأنه في مباراة وهو يحسب النقاط، وكان الجمهور يرى أمامه دائماً كل ما يحبه ويعجبه من الحديث المفرد أو الحوار، أو المبارزة أو الهرج، وكان الممثل يتبختر على المسرح كأنه يعرض آخر الأزياء.

كانت هذه التقاليد وهذه الحرية طابع هذه الحصون الكبيرة، وهي بعيدة كل البعد عن هذا السمو والتقديس الذي تبديه النظارة في الوقت الحاضر، والمسرح كالدين قريب ومحبب إلى القلوب طالما أنه قوي.

المؤلفون

كان المؤلفون أجراء لأصحاب الرق والمتعهدين، وكانوا بائسين ذوي أصل وضيع ومنحرفين في أغلب الأحيان، وبعضهم يذهب ضحية المشاحنات وآخرون قاسوا السجن والتعذيب، وبعضهم عملوا كمرشدين للشرطة، وقد قتل بن جنسون أحد رجاله، ولكنه برئ لأنه ترافع بلغة لاتينية سليمة.

وإنا لنعرف ثلاثة أسماء" لميتر ولهير ولاسرين" وإنها لأسماء مشهورة لحانات ذات سمعة سيئة حيث كان الشعراء يختلفون إليها، وتعتبر هذه الحانات الليلية مركزاً لتكوين علاقات اجتماعية قوية تنتهي بإنتاج ضخم من الشعر، ولعلنا نعجب لازدهار هذا التأليف في مثل هذا الجو.

فقد كان الشاعر خادماً للعظماء من أمثال روتلند وديربي وأكسفورد، وكانوا هم يتحكمون في المسرح كما يتحكمون الآن في الصحافة، ويهيمنون على الفرق المسرحية كما يشرفون على مجموعات من المؤلفين يوجهونهم ويتدخلون تدخلاً شخصياً في تأليفهم، وكثير من التمثيليات تمثل أولًا في جلسة خاصة، وكانت التمثيليات عبارة عن سلسلة من الأشياء الغامضة لعامة الشعب ومن العسير حقًا معرفة المؤلف الحقيقي لهذا العمل الفني.

الأخلاق في المسرح الإليزابيثي

أخذ المسرح يتغنى بالعودة إلى مجد المسرح الوثني القديم، وذلك ردًا على تهديد التعصب الديني التطهيري المنتشر، فقام يطالب الإنسان بالتمتع بالحياة إلى أقصى الحدود، دون أي رابط إلا ما يمس كيانه، ولكنه يبحث عن الطهر من خلال المغالاة في كل شيء، وأبطاله تسيطر عليهم بعض الدوافع البدائية، فعلى الرغم من أنهم لا يتقبلون أية رقابة فإنهم يستشيرون دائمًا الفلكيين، ويتصورون دائمًا أنهم أعظم من أنجبت الحياة من فنانين وأنهم ذوو ثقافة فائقة، وعلى الرغم من أنهم يرتدون آخر الأزياء فإنهم يبدون كالبدائيين.

إنهم يتصورون كما تصور فيلبس دي مارستون أنهم على وفاق مع السعادة العالمية، رغم الدم والإجرام والجنون والوحشية في الانتقام والزنا المحرم، وهذه الحرية الشخصية أدت إلى نوع من الهيستيريا المخيفة، وأبرزت في التراجيديا قوة الحياة التي تعتمد على العذاب والهدم.

الفترات الثلاثة

لقد تبقى ذكر عشرين شاعراً ونحو ألف من المؤلفات من هذا العصر، ويبدو لنا من أول نظرة أن هذا العصر ينساب على وتيرة واحدة نحو ثلاثة أرباع القرن، ومع ذلك نستطيع أن نميز ثلاثة تيارات متتالية.

كانت سنة 1586م بداية عهد اشتهر بفضل مؤلفين كانوا هم بمثابة مقدمة أو إعلان له وفيها نرى التأثر أولاً بالتراجيديا الإسبانية في المؤلف المسرحي كيد، فمسرحياته عبارة عن تمثيلية عتيقة تنتهي إلى الجنون الثائر، ثم نرى من بعده تمثيلية (أردن أوف فيقر شام) لمؤلف مجهول تبحث موضوع جريمة عاطفية، أثارت ضجة كبرى ثم نرى الواقعية النفسية وتأثير مسرحية سلسلتين ظاهرين لا لبس فيهما، أما مارلو الذي ولد سنة 1593م فإنه نبغ في شخصياته من النار التي قضت عليه في بضع سنوات، وأما شكسبير فقد بدأ حياته الفنية عام 1592م في صميم المعركة التي يخوضها البوهيميون ضد تمسك السير فيليب سيدني بقواعد المسرح القديم، ظهر بين رجالات الشعر والمسرح كصاحب تجارب وحنكة، وكانت الحاجة تدفعه إلى القيام بأعمال لا شهرة فيها، ولكنه يحاول بلوغ النجاح كلما وجد سبيلاً.

وقد توجت مسرحيتا روميو وجوليت، وتاجر البندقية الثلث الأول من حياته الفنية، ثم بدأت عنده أزمة نفسية أثرت في أعماله الفنية 1602- 1610م، أما من حوله من الشباب فقد عادوا إلى الدراما السوداء فأخذوا (سيريل تورنير) ينشد كل ما هو مفزع، ونرى موضوع الانتقام العاطفي أو السياسي الذي يصل إلى حد التسلط في التراجيديا الدموية عند شابمان ومارستون مدلنون ورولي، فلا تكاد تختلف في مسرحياتهم عن حوادث التاريخ الإيطالي والفرنسي في ذلك العصر، إنها صور مآسي القصر التي وصمت حكم إليزابيث بالدم.

ومع ذلك أثبت الإنتاج الغزير في الكوميديا أن هؤلاء المؤلفين ذوي قوة راسخة، وكانت الكوميديا الأخلاقية المليئة بالنقد اللاذع، تحمل من الملاحظات والمشاهدات ما لم تحمله أي كوميديا من موليير، وهي أقل سفسطة من مثيلاتها الإسبانية وأكثر تنوعاً، وقد تفوق (بن جنسون) في التصوير الدراماتيكي وتقليل الحركة والتصوير الدقيق، أما (دكر) فإنه كان أكثر رقة ومدلتون كان أكثر تنويعاً وأكثر تحرراً في المظهر، ونجح (بومونت وفلتشر) في عمل تقليد ساخر للتمثيليات مبالغة في الهزل، وتناول (توماس هيورد) موضوع الانتقام وقدم نموذجاً جميلاً للكوميديا الجدية، أو الدراما البرجوازية إذا أردنا أن نسميها كذلك.

ثم حل الصفاء بشكسبير من بعد العاصفة، وكانت تمثيلياته على نمط أعماله الأولى أيام الشباب ولكن بأسلوب وموسيقى أكثر حزناً وعمقاً، واعتكف في بلدته الصغيرة بعد تمثيلية (العاصفة) سنة **1611**م حيث وافاه الأجل بعد خمس سنوات.

وقاد (بومونت وفلتشر) القافلة من بعده، وخضع الفن الإليزابيثي معهما ومع قرنائهما والمبتدئين أمثال (ماسنجر) لقواعد الأدب العالمي، وأخذ البلاط الملكي يستقبل المؤلفين كما بدأ المؤلفون يكتبون حسب ذوق السيد المتولي الحكم، فظهرت المسرحية التي تمزج بين التراجيديا والكوميديا ويقال إن وبستر فكر في آخر أيامه أن يؤلف تراجيديا على النظام القديم، وكان هذا تدهوره وبالتالي تدهور المهرج في التمثيل،

وكانت مسرحيتا" القلب الكسير" " وأسفاه لأنها عاهرة" من تأليف (جون فورد) آخر تحية لتمجيد المثالية في العاطفة.

وفي عام سنة 1642م صدر أمر من البرلمان يمنع كل أنواع الحفلات التمثيلية، وتمكنت عصا التطهير التي رفعها (برين) قبل عشر سنوات، من طرد الممثلين الهزليين وإغلاق الأبواب في وجوههم.

شهرة شكسبير العالمية

ليس لدينا معلومات أكيدة خاصة بحياة شكسبير الرجل الذي ولد في ستراتفورد، ولم يثبت للآن إن كان الشاعر المسرحي والممثل هما شخص واحد، وقد ذهب بعض الخبراء إلى التشكك في أصول نصف إنتاجه فتوجد حوالي 27 تمثيلية ليس لها دليل إثبات يرجعها إلى شكسبير، كما أن مسرحيتي (يوليوس قيصر) و(هملت) لعبت فيهما يد التعديل أكثر من ثلاث مرات.

وفي الحق إنه لغز يحير، وعلى كل حال فإنه مهما كان هذا العبقري الذي اتخذ اسم شكسبير والتمثيليات التي تحمل اسمه تدل على شخصية عظيمة لا يمكن التقليل من شأنها.

وقد أخذ الإليزابيثيون يعرضون على المسرح شخصيات أبطال لا همتم إلا بنفسها، وهذه الشخصيات مليئة بالتحمس الأخلاقي، ولكنها لا تسلم من الملل والوتيرة الواحدة، فأبطالهم تشبه الوجوه التي تظهر من

خلال النيران، ولا تلبث أن تفنى في الوهج الذي أرسلته، فهي في الحقيقة شعر غنائي زعموا أنه الدراما في إنتاج شكسبير، فنرى الناحية الغنائية تندمج اندماجاً وثيقاً، فجانب البطولة يندمج في الدراما والشعر، ولا يتحرر أحد الاتجاهين عن الآخر إلا نادراً خاصة في الكوميديا، وفيها نرى شخصيات تملؤها الروح والموسيقى مثل (أربيل وكالبيان) وأما في التراجيديا فيحل التاريخ محل الأحلام، فقد تكون من حسن التمثيل السخرية من دوقات أثينا أو الموانئ البوهيمية إلا أن التاريخ يرسم لنا الإنسان وهو يمتزج كل الامتزاج بالأحداث، فقد أدخل التاريخ الإحساس بالمسئولية العاطفية على قواعد الدراما الجامدة والتي يسيطر فيها القدر على العواطف، وذلك بإبعاد الشخصيات عن جو الضغط الذي اعتاده الكتاب الإليزابيثيون في إبراز الطابع التراجيدي، وأبطال شكسبير كلهم لهم ماضٍ وحياة عامة فردية، وحياة داخلية فوجودهم ليس مرتبطًا فقط بما سيحدث لهم، وقد يكون هذا التنويع في العرض مخالفاً لما تألفه العين، على أن شكسبير هو الوحيد الذي نجح في أن يدخل إلى المكان والزمان المسرحيين المرونة في الانتقال، كما نجدهما في القصة، وتعتبر شخصيات شكسبير من أبعد الشخصيات المسرحية عن الخيال والخرافة، ومع ذلك فتمثيلياته هي المسرح نفسه، لأن أفكاره تمثل عالمه أو كما يقول " إننا من نفس معدن أحلامنا" وكان في مقدوره أن يخلط بين أحلامه وبين الحياة العادية، لأن الحياة تمر أمام ناظريه بينما هو يحلم وهو مفتوح العينين.

إن الإليزابيثيين لا يقدرون في الإنسان غير القوة التي تدفعه إلى خارج حدوده، وكانوا لا يشعرون بأي عاطفة إلا فيما يتصل بالطبيعة عامة– أما عالم شكسبير فهو أوسع بكثير من عالمهم مع عنايته بكل ما يتصل بالطبيعة، كما أنه لم يكن غريباً عليه كل ما يتصل بالإنسانية عامة.

ثالثاً: الكوميديا الفنية أو الملهاة المرتجلة

كان لإيطاليا عبقرية في ميدان المسرح، ما دام التقليد والتغيير والتلويحات والخفة في الحركة والسحر.. لكنها كانت غير قادرة على فن تراجيدي أصيل، ولذلك اتجهت إلى الكوميديا لسهولة حركاتها وخفتها، وجعلت منها فناً مسرحياً أصيلاً ينبع من أعماق الشعب.

وكانت جمهرة البهلوانات تقوم بأعمال الشعوذه في ميدان سان مارك بالبندقية، وتتخذ فيه حانوتاً، وهذا السوق الدائم إن هو إلا مسرح يأخذ من الشعب ويعطيه الهزليين، يطوفون بالأرياف يعرضون حركاتهم التقليدية التي ورثوها عن الأجداد، وكانت الكنيسة تحاربهم دائماً، ولكنهم تمكنوا من أن ينفذوا إلى الحفلات ويقوموا بأدوار الشيطان فما كانت شخصية " أرلكان" في العصور الوسطى إلا عبارة عن ملك جهنم وسمي، بأسماء مختلفة في مختلف البلاد مثل (هل كوينج) و (هلكوين) ، ويدل القناع الأسود ذو الجبهة المنتفخة على النار الأبدية التي تفلح الوجوه و" تحيلها إلى سواد) ، كما أن الأنف المدبب هو تماماً أنف

البساتين القديم، وفي الحق أن الناس يلعنون هؤلاء السحرة والمشعوذين ولكن خفة أجسامهم كانت تجذب الناس، وتأتي بأسرار البلاد العجيبة.

وكان هؤلاء يشتركون في حفلات القصر ويستقبلهم الأمراء ويقلدهم الشباب، وأعضاء جماعتهم عبارة عن مجموعة من الهواة يقومون ويؤلفون عدة تمثيليات تتناول الحوادث السارية، ثم ينقضي نصف القرن... وفي سنة **1568**م يقوم أسيمو تروريانا والموسيقار رولاند دي لاسوس بعرض كوميديا أمام دوق بافاريالم يستغرق إعدادها إلا يوماً واحداً، وكانت تحوي كل شيء من موسيقى وحركات مضحكة ورقص وشخصيات " بنطلون وزميلته زانه، والأسباني الغيور وزميلته إيزابيل" وخضع بلاط فرنسا لهذا الصنف تبعاً لذوق ملكاته الفلورنسيين، واتخذ من جاناسا والبلتزاريني أصحاب الأمر في الحفلات، فتألق" باليه الملكة الهزلي" في سنة **581**م وصار له اسم في التاريخ.

محت الكوميديا الجديدة كل الأنواع الأخرى من الكوميديا في إيطاليا، وقد نشأت في الشارع وترعرعت في بيوت الأمراء ثم عادت ثانية إلى الشعب، بكل ما اكتسبه من ميزات "فرق منظمة، ومسارح مجهزة" بكل ما تحتاج إليه من وسائل.

وقد ظلت تسمى بالكوميديا الشعبية، لتفرق عن الكوميديا الراقية، ولكن أسماء الكوميديا الفنية نسبة إلى أهل الفن أي الصنعة، والكوميديا ذات الموضوع (أو الكوميديا المرتجلة) إن هي إلا تسميات أقرب إلى وصفها.

تكوين الكوميديا الفنية

أما موضوعات هذه الكوميديا أو السيناريو، فإننا نستطيع أن نستدل عليها من مجموعة كوميديات جيراردي ونحكم على أكثر من **500** مسرحية، والموضوعات مستقاة كلها تقريباً من الأدب القديم والحديث: "كوميديا وقصص طويلة – ريفيات – أحاديث من جميع الأنواع والألوان" من الهزلي إلى المرعب والمخيف.

وكانت التمثيليات تشمل ثلاثة فصول، وبها مقدمة لا صلة بينها وبين موضوع التمثيلية. يقوم بالأدوار فيها عشرة إلى اثنى عشر ممثلاً غير الممثلين المساعدين، والحوادث تجري بمهارة كبيرة، ترتبط ثم تتفكك: مشاجرات، ثورات جنونية، مبارزات، ضرب بالعصا والمسدسات، تنكر، وخطف، أما عن القطع المضحكة

(م6 مسرحيه)

المسماه بالهزليات، فكانت القطع التي يظهر فيها الممثلون مقدرتهم وفنهم وهي في غناء انفرادي ورقص وبهلوانية وحركات بالوجه، وفي بعض الأحيان مناظر بسيطة مضحكة (مثلاً منظر خادمين موثقين كل إلى الآخر، يحاول كل منهما أن يلتهم طبق مكرونة موضوعاً على الأرض)، ولما طالت مدة هذه المناظر، أخذوا في عرضها كملحق للتمثيليات، وكانت مهمة المخرج أن ينظم هذه الجوانب المختلفة لتمثيلية دون أن

يضر بالحركة العامة، وكل ما يطلب من الحوادث في التمثيلية أن تبرز مواهب الممثل، وكان جانب الاختراع على خشبة المسرح - وخاصة النواحي الأخلاقية والعادات- متروكة لعبقريته، فهل يرتجل الممثل، كل النص الذي يلقيه؟ عادة يحاول أن يرتب مقدماً ما يمكن أن يكون ذا أثر في الجمهور، وذلك طبعاً عدا ما يلقنه شيطانه من غمزات أو لفتات توحي بها الحوادث.

أما مصدر هذا الإلهام فإن الممثل يستقيه من الأدب ومجموعات الكلام ذات الوقع من الأغاني- من الحكم - من المقارنات - من المونولوجات، ليكسو الموضوعات المطروقة جدة، ثم هناك التقاليد المهيئة التي تنقل من المعلم إلى تلميذه، والتي لها تأثيرها المقطوع به على الجمهور، ثم أخيراً السلوك الفني الذي يحرك كل فرد داخل إطار المجموعة به، وحتى إذا اندمج وتحمس فإن اللفظ لا يتحكم في التمثيل، بل يبدو وكأنه من وحي الساعة، وعلى كل حال فالكلام ليس شيئاً، بل هو جزء من كل، ومن ناحية أخرى وضع الأقنعة ينقل الحركات التعبيرية من الوجه إلى الجسم، ومنها نشأ الرقص، وهكذا نستطيع أن نقول إن الطبيعة تخضع للخيال، كما أن العبقرية تحافظ على سرعة الخاطر.

الشخصيات الثابتة

قد يكون من المهم أن نعرف هل شخصية (زاني) التي نجدها في مدينة بولونيا وأعياد البرجماست مشتقة من شخصية سانيو التي عهدناها في

تمثيليات الأتللاني الرومانية، أو إنها مجرد جيوفاني، أو هي جان الباكي، أو جان الضاحك، أو جان السمين، أو زمبيرو أو زنكاريو في اللهجة اللومباردية، فهم دائماً يمثلون الريفيين أو القرويين الذين ابتدعهم روزانتي المؤلف المسرحي من بادوفا نحو عام 1520م، أو كاملي المؤلف المسرحي من أهل فيريا، وشخصية(زاني) أصبحت تقوم بدور الخدم تحت تأثير الكوميديا الراقية، ثم انقسمت الشخصية فأصبح لدينا" النصاب"، أما في البندقية أو نابولي فإن الفلاح الصغير لا يطيش عقله، ويهتم بالأعمال التجارية، يجذبه حب المال، وتمسه خمرة المغامرات دون أن تدير رأسه، وأما في المدن الجامعية فإن خدمات الحب تزوده بعملاء لا آخر لهم، كذلك شخصية كوفيتل وسكراموش أصلهما من نابولي، وأما بريجالي وأرلكان ومازيتان فهم من برجامو، ونرى آخرين كثيرين من بولونيا، وغيرهم كثيرون لا نعرف من أين أتوا من كثرة ما تنقلوا، فهم مرتبطون بريفلين إسكابين وفرنكاتريب وتباران وتارتالبا المتلعثم (رئيس وزراء جوتزي) بوراتينوا الذي أعطى اسمه للأراجوز المتحرك باسكان- فارفانيشو... الخ، وكلهم شرهون مدمنون أو كاذبون أو سارقون أو جبناء، ولكنهم مهرة لا يتعبون ولا يمكن التغلب عليهم. أما بدرولينو وأرلكينو فكان لهم تاريخ خاص في فرنسا، فالأول تقمص شخصية بيير واحتفظ بالمريلة) والبنطلون الأبيض الذي كان يرتديه، ووضع الرسام (واتو) على رأسه قبعة خاصة مثل التي يلبسها زاني، أما أصحاب المذهب الرومانتيكي فجعلوه رمزاً لأشجان القمر، وبدأ أرلكان حياته في خدمة البخيل، وتشهد على ذلك ملابسه المهلهلة، قبل أن يتخذ ثياباً خاصة،

ووضع في باريس قناعه الأسود الجلدي ذو الشارب، وكان لا يحوز إعجاب أحد، ثم عمل كدون جوان بجانب ممارسته لأعماله الأخرى.

وكان بولشنيللا، وهو من أهل نابولي، يضحك من الهزليات المحلية، حيث كان يخلطها بالسياسة ويقوم أيضاً بدور الأراجوز، وقد تبنته مدينة لندن مع اختصار اسمه إلى بونش، أما في فرنسا فقد ارتبط بوليشنيللا مع شخصية جنيول الذي ظهر أولاً في مدينة ليون في القرن الثامن عشر، ويعتبرها نزنورست الألماني وكاسبرل النمساوي أولاد عم له، وكذلك بتروشكا الروسي، أما السيد " بنطلون" فيشبه إلى حد ما "ماكوس" كوميديا الأتللاني الرومانية، وهو أشبه الشخصيات برجل من أهل البندقية أثري من التجارة البحرية، بخيل وحريص أحياناً، ولكنه ساذج ومغرر به دائماً، وأما الكابتن (فراكاسو وماتامورو ورينوسيرنتي) فهو مثال الإسباني أو الضابط السويسري الذي يخيف الفقراء في الريف، أما شخصية الدكتور فهي من نسل العالم الريفي، فهو يمثل العالم الأجوف غير النافع.

مصير الكوميديا الفنية

أخذت الكوميديا الفنية في التدهور تدريجياً لعدم قدرتها على التجديد، بعد أن أعطت للأوبرا الباليه أدواته، وأخذت الكوميديا العادية في تجريدها مما سبق أن منحتها إياه.

وقد وجدت أخيراً في إيطاليا بعض المؤلفين الذين تمكنوا من تثبيتها في الأدب، وهما اثنان من أهل البندقية: جولدوني (1707-1790م) الذي اشتهر بسليقته الفطرية، وجوتزى (1720- 1806) سيد التمثيلية الخيالية، كما نرى في قصة الأميرة توروندو.

وتستطيع الكوميديا الفنية أن تفخر بما تركته من أثر كبير في تاريخ المسرح، نعدده في اختصار:

فكل مسرح يدين للكوميديا الإيطالية بالآتي:

1- سيطرة الحركة على الفكرة والعاطفة.

2- ظهور الحوادث من خلال الحركات المسرحية.

3- أهمية الممثل وشخصيته إذ تكون مسيطرة طوال الوقت ولها أهمية كبرى.

كما يبدو فضلها في أنواع عدة من الملاهي هي:

1- التمثيليات ذات العقد الهزلية وذات المفاجآت.

2- الكوميديا الغنائية والراقصة.

3 الكوميديا بين الفصول (أدوار البالية الراقصة).

4- البالية بجميع أشكاله.

5- الأوبرا الهزلية- الأوبرا التنكرية والأوبريت والفودفيل.

6- كل مسرح ذي صبغة شعبية كالهزليين الفرنسيين في القرن السابع عشر، ومسارح الأسواق والميادين والتمثيليات الموسيقية، والاستعراضات الرومانتكية، والتمثيليات التعبيرية لفرقة

فونانبول وهو فن أعاد اختراعه جان جاسبار ديبورو، ثم قائمة تمثيليات شاتليه مثل" حبوب الشيطان" إلى دورة حول العالم في ثمانين يوماً".

7- السيرك (وبالأخص ظهور البهلوان) والاستعراض الغنائي بكل أنواعه.

8- المسرح الميكانيكي(الآلي) الأراجوز- السينما، وهو عبارة عن تطور عظيم لمسرح الظلال والمسرح التعبيري، وهو يكون الناحية الهزلية في المسرح الأنجلوسكسوني.

9- التسجيلات الصحفية والتمثيليات الإذاعية.

10- الإخراج الحديث وتهذيب التمثيل، وما يشمله من النواحي الفنية للمسرح، التي تحاول أن تخرج النص في إطار فني وتدرج فني جميل، وتهدف إلى المسرح الصرف.

رابعاً: المسرح الفرنسي الكلاسيكي

تعتبر الكلاسيكية في الأدب أنها المثل الأعلى لمجتمع مستقر منتظم الطبقات، وقد حملت الفن الأدبي بكل أنواعه إلى أعلى مراتب الكمال،

إلى فن طيع متزن يهدف إلى الصدق أكثر مما يهدف إلى عمق التأثير، مع الاقتصاد دائماً في الوسائل، فهو فن لا يتجه إلى الشعب بل إلى طبقة معينة ذات ثقافة، وتمكنت الكلاسيكية من أن تجمع من الإلهام الغنائي والملاحم التي تشيد بالمفاخر– وهي صفات تقوم مع الشعوب الناشئة– أهم العناصر فيها، وتخرج المأساة التي هي بلا شك قصيدة المعرفة الإنسانية، على أننا نجد في كوميديات موليير التعبير الحقيقي الواضح لعبقرية الشعب الفرنسي، وفيها في الوقت ذاته لغة ذات أهمية عالمية، ولقد عرف موليير بلا شك كيف يحقق ذلك بخير الطرق الطبيعية.

1610-1630

كان بلاط الملك هنري يتحدث في لهجة جاسكونية عسكرية بها خليط من الألمانية والإسبانية والإيطالية، ومثلت في هذا البلاط في الفترة بين 1600–1610م أكثر من 80 باليه، نالت إعجاب البلاط لفخامتها العسكرية والأسطورية، وكان الملك يهيم بمهرجي الكوميديا الفنية، فأسكنهم مدينة باريس، حيث مكثوا فيها قرنين واستقروا بها وأثروا فيها.

والفترة بين تمثيل مسرحية ماريان لمؤلفها ألكسندر هاردي وبداية مسرحيات كورني، كانت فترة ازدهار الاستعراضات الريفية والتراجيدية الكوميدية، وأخذت هذه الأخيرة شكلها النهائي في مسرحية برادامانت لمؤلفها روبير جارنييه (1588م)، ونستطيع تعريف هذا النوع بأنه عمل

إما تاريخي أو خيالي ملئ بالحوادث وينتهي بخاتمة سعيدة، وهي على نسق النموذج الفرنسي المستمد من القديم (خمسة فصول شعراً والحوادث تجرى في ثلاثة أيام كالعادة في الكوميديا القديمة).

وكانت المسرحيات الهزلية تتغذى من نفوس العامة على مجرى الجسر الجديد لنهر السين، ومناظر التبار أن تساعد " الطبيب" موندور في بيع أدويته، أما في مسرح بورجوني فتشاهد البهلوانات أمثال: برسكامبى وجويتيه جارجويل ، وترلوبان الذين كانوا يتبادلون تسلية الجمهور مع جويو جورجيو وجيورليه، فصاروا بذلك همزة الوصل بين موليير والتراث الفرنسي.

ونعتقد أن النظارة بدأوا يطالبون بإنتاج رفيع، ثم حرمت أوامر لويس الثالث عشر كل الأنواع المبتذلة على الممثلين، وأخذ ريشليو في بناء مسرح كبير فخم بقصره، وقد كان من السعة بحيث

أقامت الأوبرا فيه أدوالها من بعد، واهتم بالتأليف فدعى فرقة من المؤلفين، وبفضله ساهم الفن المسرحي في تأسيس الأكاديمية الفرنسية، فكان لها يد في رفع شأن الأدب، وأخذ الجمهور من ناحيته يشجع مجموعة من الشبان أدركوا أن الوقت قد حان لتحرير هذا الفن وإرساء قواعده وتكوين دستور له يساعد على ازدهار الفنون الإنسانية، واهتمت الأكاديمية بهذا الأمر، وأصبح ضرورياً تأليف تمثيليات منتظمة ذات حدود، وأصبحت ملاحظات هوراس وأرسطو عن المتعة التي يتذوقها الإنسان في المسرح دستوراً ينفذ ويؤخذ به.

وسارت المشكلات المادية في نفس الاتجاه، فكانت المسارح الباريسية عبارة عن قاعات قديمة مستطيلة الشكل ضيقة فلا يمكن بناء مقدمة خشبة المسرح وسط الجماهير كما هم الحال في لندن، وكان النظارة يرون أمامهم عند رفع الستار لوحة الجوانب بها أشخاص يتحركون، وأخذ بنظام الديكور الإيطالي الذي يصلح لهذه المسارح المعلقة من ثلاثة جوانب، وهذا الديكور يشمل حوامل كبيرة مرسومة بطريقة تخدع العين، مثبتة على جانبي المسرح حيث تتفق نوعاً ما مع مناظر المسرح الداخلي، وبما أن ضيق المسرح يمنع عمل التغييرات السريعة للمناظر، فكانوا يلجأون إلى نظام الخانات البائد الذي كاد يندثر، وكانت المناظر الأمامية (شجر– منزل– صخر) تبدو كاملة لدرجة أنه يبدو أن الممثلين يتحركون في عالم صغير، ونضيف إلى ذلك أن حوالي سنة **1630**م أخذت الشخصيات الكبيرة تحتل أماكن على المسرح، وذلك تقليداً للعادة الإسبانية، ومن ناحية أخرى يضطرون إلى إيقاف التمثيل لتنظيف الشموع التي تضيء خشبة المسرح، ونستطيع أن نفهم لماذا أصبحت سراي بورجوني رغم رداءة مبانيها مركزاً للمذهب الكلاسيكي، وأجبرهم ضيق المكان على الاستغناء عن الأجزاء الثانوية وتقصير الفترة الزمنية للحوادث، وترتب على تنفيذ الوحدات الثلاثة (المكان– الزمان– الحوادث) توحيد اللون الذي منه تتباين أنواع المسرحيات المختلفة – أما حوادث المبارزة والخطف والتتبع والقتل والزلازل، فتروى بدلاً من تمثيلها والممثل يتقدم وسط خشبة المسرح ويتلو المقطع أمام الجمهور.

وإن كان من طبيعة التراجيديا أن أصبحت عبارة عن خطبة عن مشكلة معينة، إلا أنها لاقت رغم المتزمتين رواجاً على يد الشباب الرومانتيكي من أمثال روتيروودى روبيه المخلصين للمبادئ الإسبانية وأخذ كورينى يستخلص من الحياة المبادئ الأساسية للمذهب الكلاسيكي.

كوريني تحوي تمثيلية" السيد" وهي بين الكوميديا والتراجيديا كل الحيوية المعروفة عن الكوميديا، وينطبق على المؤلف قول بيجي في وصف ديكارت إنه" الفارس الفرنسي الذي يبدأ بخطوات سريعة" أدى به طريقه من إسبانيا إلى روما القديمة، ووضع التراجيديا في مكانتها اللائقة بها، فهي تعني عظماء الأرض، وتعالج المشاكل النفسية في أسلوب بديع رائع، وفي الحق إنه حمل دائماً في قلبه حب الوطن مثل سينيك وكالدرون، وأظهر دقة تامة في وصف المشاعر، وتطور الشعر التراجيدي إلى ناحية الواقعية إذ أحل كورني أشخاصاً حقيقيين بدلاً من أشخاصٍ لا حياة فيهم. وإذا عمد على بعض الخيال في طريقته فهذا محتمل، إلا أن أبطاله ينشدون التحفظ من الناحية الأخلاقية المليئة بالواقعية والقسوة التي تسيطر على الإنسان، فالفردية في الطبقة الأرستقراطية لعصر النهضة (الذين بقيت عاداتهم في أمراء وأميرات ثورات الفروند، وهذه الرغبة في العلانية كانت أساساً للبطولة عند كوريني.

فالواجب هو القانون الذي يملي على الأشراف شعورهم نحو أنفسهم، وهذا ما يسمونه بالمجد والمحتد، وهذا المجد لا يمكن أن يتم إلا إذا

راضوا أنفسهم، فبطل التراجيديا عند كورني لا يأبه بالرعب الديني حيث إنه يعتب أن قسوة القدر تعجم عوده وترفع من شأنه أمام نفسه خاصة والسماء لا تأثير لها عليه، فهو يضحي عن طيب خاطر، وفي الحق إن هذه التضحية يقدمها أولاً و أخيراً لنفسه، وتطالب التراجيديا عند كورني بالنصر دائماً، لا نصر الحياة على الأحياء فحسب، بل، تحرر الرجل الحر من عبودية المادة– ولا تجد التراجيديا ميدالها في التاريخ إلا في الخرفات ومجالها النواحي الإنسانية، ففي مسرحية "يوليكت" ما القداسة إلا نوع من البطولة الروحية.

وكوريني كاي فنان دفعته طبيعته المبتدعة إلي التجديد دائماً، فإلى جانب حماسة المقامر وتهور المنتصر نجد الشعور بالقلق أيضاً ونرى في مؤلفاته كل شيء حتى الخرافات، وفي الدراما العنيفة يتجه بطبيعته نحو الصعاب، وهو محب للبطولة حتى في مهنته، وقد وجهت هذه القوة حبه لفخامة البناء إلى الاختصار من الناحية الشكلية، والتعمق من الناحية النفسية، وكلما ازداد تعمقه في فنه ازدادت مشاكله، ووجد نفسه في آخر الأمر مضطراً إلى التحايل على نفسه، وكان لهذا الصراع أثره في فتور مؤلفاته الأخيرة على الرغم من جمالها الواضح ورقتها، وأسلوبها الرائع الذي يتساوى فيه التركيب والحركة، وعلى الرغم من كل هذا فإن كورني العظيم ابن الثلاثين، فقد جماله وفضائله ما بين مسرحيتي(السيد) و(بوليكت).

(1650– 1660م) بدأت الكوميديا الأدبية تنتشر إلى جانب الكوميديا العادية، وقد حررها كورني في الساحة الملكية وفي ساحة القصر، وبدأت تتكلم عن الحب بانطلاق كما تفعل بين الناس، وللأسف لم تظهر في مسرحيات سانت بارمونت أو ديماديه أو ترستان أو سيرانودي برجراك، طبيعة الكوميديا، وكان سكارون ثقيلاً وبعد مسرحية (الأم الرقيعة) اتجه كينو إلى تأليف المسرحيات الغنائية، ولقد استقبل الجمهور أنواع التراجيديا المختلفة التي تنبع من الفن الريفي استقبالاً حافلاً، وفاز تومارس كورني بأكبر نجاح بتمثيلية (تموكرات) ذات الخيال الواسع، ولقد عرضت هذه التمثيلية خمسين عرضاً متتالياً.

وبلغ"باليه القصر" قمة المجد خلال السنين التي سبقت وتلت بلوغ سن الرشد للملك لويس الرابع عشر، وتأقلمت الأوبرا والتراجيديا الغنائية بفرنسا، وذلك بتأثير من الوزير مازاران، وكانت حفلات الموسيقى للمؤلف لوللي تبعث الحياة في القصر، وتعطي أجنحة حتى للقصص الرمزية المفتعلة مثل" بنسراد" وولد الباليه الكوميدي ،من تعاون موليير مع هذا الموسيقار الفلورنسي ومع "كينو" وظهر من تعاونه الباليه التراجيدي والباليه الأوبرالي، فأطاحت هذه الأنواع بكل القيود وانتصرت لكل ما هو غريب، وهبت في استعراضاتهم نسمات عصر النهضة، فاستنشقها واستطابها لافونتين بكل ارتياح.

وانتهت حرب الفروند 1660–1680م وبدأت القيم الاجتماعية تستقر، فازدهر الذوق العام تحت تأثير الثقافة الواعية التي هي

سند الطبقة البرجوازية، وأخذت الحذلقة العلمية والثقافية تتلاشى وتندثر، فتحررت العقول من آثارها، وبدأ الرجل الشريف يهتم أولاً بالتجارب التي مارسها، وأصبح الذوق السليم هو ثمرة لطبيعة الإنسان التي ارتقت بالتربية والتعليم.

ثم اتخذت شاعرية المسرح شكلها النهائي، إذ استخلص موليير وراسين المبدأ الأساسي من مزيج القواعد، وهو التعبير حسب الطبيعة، وما القواعد إلا التعبير عن نواحي الجمال الفني، وفي الحق أن النجاح هو المقياس وحجر الزاوية، ولجأ المؤلفون إلى الجمهور، ولكنه لم يتمكن من فهمهم لجهله ولعدم وجود نقد واعٍ حر، وأساءت إليهم حملات الخصوم كثيراً رغم مساندة الملك لهم، وتوفى موليير من الإجهاد في منتصف الطريق، أما راسين فانسحب من المسرح بعد اثنى عشر عاماً، والله أعلم بالدافع إلى ذلك، والمهم أنه لم يكن حولهما من يملأ الفراغ.

موليير

تتقوى شاعريته في المسرح باتخاذ أسلوب الممثل الكوميدي، وقد علمه معلمه الإيطالي فيولوللي الذي عرف باسم سكاراموش كل أسرار المهنة، ومع ذلك لم تكن المهارة الفنية الإيطالية لديه إلا وسيلة، فهو لم يخترع ولم يؤلف الكوميديا التعبيرية على الرغم من أن مواهبة تمكنه أكثر من غيره من أن يحرك أية فكرة إلى أشكال مسرحية في ثقة لا تتزعزع، ولكنه فضل أن يستخدم موضوعات تافهة ومستهلكة – كالغيرة – ويكسوها

بالعناصر الإنسانية اللازمة لها، وهو يعرف كغيره خلق المواقف المعقدة، ولكن الحوادث ليست هدفاً في حد ذاتها، ولم يحاول أن يدخل الحيل المسرحية أو التلاعب اللفظي إلا إذا كان لها هدف تعبيري، ولم يتردد في استخدام الموسيقى التعبيرية، واعتبر الموسيقى والرقص عاملين في تخفيف الهزليات، وتهيئة جو الأحلام، وكان موليير يعلم تماماً هذا وانقاد وراء سحر لوللي، غير أنه كان يعلم أيضاً أن هذا السحر ليس إلا فترة استجمام.

وتسير المسرحية الهزلية كما تسير التراجيديا في آلية دقيقة، وعلى الرغم من أن موليير حاول أن يحافظ بقدر الإمكان على هذه الآلية، فإنه حاول أن تحور المسرحية الهزلية إلى الكوميديا، وحاول أن يجعلها إنسانية بأن أدخل فيها الشعور بتعقيدات أمور الحياة مما يجذب العطف، وأبطاله غير قابلين للإصلاح وإن كانوا ذوو حساسية، نحس معهم بالنكبات التي تحل بهم، ولا نعود إلى الضحك منهم إلا إذا كان الأبطال على حافة الجنون.

وإذا كان موليير قد ورث التقاليد الفرنسية، فإنه ورث أيضاً التقاليد الإنسانية، فهو يعالج الحب لا على أنه قصة أو مسألة هزلية، ولكن على أنه مشكلة الحياة الكبرى، فتربية الفتيات، والزواج، وواجبات المرأة وحقوقها، تكون بعض المشاكل التي كان يعود دائماً إليها، لأنه يفضلها ويعتقد في أن السعادة الإنسانية قائمة دائماً على العلاقات الاجتماعية، ويرفض أن يرى في المجاملات بين الناس مجرد رياء،

فطبيعة الرجل المثقف هي الطبيعة الحقيقية في عينيه، ولذلك المدعي والمخادع من أهم الشخصيات عنده.

وكان موليير يحاول كلما استطاع أن يتعمق في وصف البيئة، وذلك بوضعها في قالب من الكوميديا الأخلاقية ليدرس مدى ما تحدثه هذه الانفعالات من أثر آلي على الطبيعة، وبهذا يتجنب صلابة التركيب الذي يحيط بالكوميديا التحليلية، والمظهر الإخباري الذي يفقد الكوميديا الأخلاقية حيويتها، ووضع نصب عينيه وصف الطبقة البرجوازية.

ولم يكن هذا عفو الخاطر، فالروح الهزلية ما هي إلا نتيجة مرح الشعب، ولكن الكوميديا هي التعبير الصادق للروح البرجوازية، فهي تهتم بمشاكل السلوك ولكنها لا تتعرض إلا نادراً للنظم التي تحافظ على النظم الاجتماعية، وهي كالتراجيديا لا تزدهر إلا في مجتمع مستقر لا يستطيع أن يهاجم فيه الإنسان إلا نفسه، ولم يخلق موليير مدرسة، ولكنه خلق شخصيات هزلية ضخمة، ولهذا السبب لم يتمكن أحد بعده من تقليده، وكان موليير هو أول من ساوى الكوميديا بالقصيدة التراجيدية، ومن بعده أصبح المسرح الجدي هو المسرح الذي يستقي إلهامه من الحياة نفسها.

راسين

كان ظهور تمثيلية"ألكسندر" وهي تراجيديا مهذبة بشيراً بظهور مؤلف جديد يعادل كينو، ولكن تمثيلية أندروماك أدخلت كما قال لميتر"

الواقعية النفسية في الأدب" ، فتقبلها مواطنوه ولكن بعد صعوبات، فقد عابوا على شخصية "بيريس" في هذه المسرحية أنه رجل لا يتمسك كثيراً بالشرف، وأظهروا عدم حصافة غريبة، إذ صدقوا أو حاولوا أن يصدقوا أن تسخير القصيدة التراجيدية في تحليل مشاعر الحب يؤدي بها إلى الاختناق، وأن راسين حاول أن يخلق تراجيديا أخرى عاجزة عندما لم يتمكن من الوصول إلى روعة كورني.

ولكنهم لم يتبينوا أن الحب الذي يؤدي للمهالك في مسرحيات راسين لا صلة له بتاتاً بالحب عند عاشق الأوبرا المحبوب، وإنه لا يغري الغرائز، ولا يهدئ ولا يهذب الأخلاق، ولكنه يستخدم الذكاء والأدب كسلاح حاد، وفي الحقيقة إن راسين أعاد تمجيد المعبود القديم، وهو القدر، ثم جعله يستقر في قلب الإنسان، وأبطال راسين الشريرون مغلوب.

على أمرهم لا تنتهي معاركهم إلا بالموت، ويبدو جلياً أن الإنسان يائس محكوم عليه أن يهدم نفسه حينما يحاول أن يطوق الحياة كلها بذراعية.

ومن هنا كان النظام المسرحي للتمثيلية عنده محدداً وخالصاً، فالتمثيلية هي حادثة تؤدي إلى أزمة تتفاقم ولا تقف إلا في لحظات التردد

والتقلبات المتناقضة في المشاعر، وتتم في بضع ساعات في مكان مبهم، ولا يوجد فيها دم مراق أمام أعين النظارة ولا آلام جسمانية، وأقصى ما ترى قطرات من دموع تيتوس، أو موقف توسل في مسرحية أندروماك، ثم أحاديث فردية وقصص غير مصحوبة إطلاقاً بأي تمثيل مسرحي، وكان الأسلوب هو الوسيلة التي عمد إليها راسين للاحتفاظ بالتراجيديا في مكانتها التي لها مركزها، رغم التطور العام الذي أدى إلى سقوطها من بعده.

إنه بالأسلوب، مضافاً إلى جلال البناء الذي جمع قول مانسارولنوتر قد خلق" ذلك الحزن العظيم الذي هو المتعة الحقيقية في التراجيديا" ، ولا يخفى أن راسين بدأ يعني أكثر وأكثر بعد مسرحية" أفيجينيا" إلى جانب الشعر الاحتفالي في القصيدة بالتراجيديا، ثم أخذ يتلذذ شيئاً فشيئاً بالكوميديا، وكانت الأوبرا تضيء حفلات قصر فرساي، بينما القلق من تأثير طائفة الجانزنست وتعصبهم يملأ مشاعر راسين (وقد أظهرها في تمثيلية فيدر) فانتزعت الشاعر من المسرح، ولم يبق للتراجيديا إلا القالب الأجوف.

الفصل السابع

عصر البرجوازية للمسرح

ارتبط مصير الفنون في أوروبا أكثر من قرنين بتطور المجتمع الذي يتمتع بثقافته الخاصة إذ يتحرر من القلق الاجتماعي، وصار يخرج من أزماته أكثر طمأنينة وقوة باحثاً عن الكمال في إسعاد نفسه، واحتضن الفن المسرحي لأنه أرفع أنواع التسلية، ومن أبهج مظاهره اليومية.

لم يبلغ المسرح مبلغاً من الرخاء مثل ما بلغه في تلك الفترة، فالممثلون يحتفى بهم وهم موضع التقدير في كل مكان، والكل متحمس لأخبار المسرح، ومع ذلك فقد تطورت النهضة المسرحية، وذهب عصرها العظيم نهائياً، وأخذ الكتاب والمجتمعات والمقاهي والنوادي والمدارس والصحافة والمنابر تنافس المسرح في نشر الأفكار، وخلبت القصة والموسيقى السيمفونية النفوس الحساسة، وأصبح المؤلفون المسرحيون في الصف الثاني إلا فيما ندر، ولم يحاول الكتاب الكبار التأليف للمسرح إلا قليلاً، وقويت الناحية الواقعية في ذوق الجمهور، مما أدى بالشعر التراجيدي إلى التدهور، وانقسم المسرح إلى نوعين: نوع خاص بالشعب وآخر بالطبقة الراقية، وتقدم المثقفون على الأغنياء، وأصبحوا هم الصفوة وفي الطبقة الراقية نفسها، وحدث انقسام بين عشاق الثقافة وبين

المهتمين بالغرض الدنيوي، وانتقل الفريق الأول إلى صفوف الحراس العاملين على التقدم دائماً.

احتضار التراجيديا

لم يعد الجو ملائماً لازدهار التراجيديا مع الكآبة والأحزان التي سادت نهاية حكم لويس الرابع عشر، ثم الحرية والاستهتار اللذين جاءا من بعده، فكانت الموسيقى أحياناً تشاطر التراجيديا مكانتها (ولذلك دعي متاستاز مؤلف العبارات التي تلحن للأوبرا باسم سفوكليس الإيطالي) وأحياناً تستقبل التراجيديا في الكليات لتكون مثالاً للقواعد الثابتة والمقاييس العقلية، حقيقة أن درايدن وأوتوي في لندن لم يتخلصا نهائياً من عصر النهضة الإليزابيثي، ولكن أديسون ما لبث أن أعلن أنه يجد أستاذه الوحيد هو "مشروع بارناس الفرنسية"، واستقبلت مسرحية ميروب (1713) للإيطالي مافي كفاتحة عهد جديد، أما في فرنسا فكان (فونتيل ودي بو) لا يدينان بكثير من الاحترام للقديم، ويشعران بالحاجة الملحة لتجديد التراجيديا، وخاطر لاموت بتأليف مسرحية"إينزدي كاسترو" نثراً، ولكن هل ترى أهل الفكر يؤمنون بالمعجزات؟

عبثاً حاول كريبيو استخدام المؤثرات المسرحية الدامية التي يعتبرها قدماء الإغريق أثراً من آثار القدر، أما فولتير المتحمس الأكبر لذلك العصر العظيم المخلص لراسين، الذي كان يستشعر التأفف أكثر من انجذابه لعبقرية المتوحش البريطاني (أي شكسبير) فإنه حاول وهو

رجل المسرح منذ نشأته أن يستوحي الصين أو الحروب الصليبية في موضوعاته، ولكنه لم ينتج إلا مسرحيات هزيلة مقلدة، لا تمت بصلة إلى التراجيديا، وقد ترجمت مسرحيات شكسبير إلى الفرنسية، واتجهت الأنظار إليها، ونتج عن هذه الترجمة اقتباسات لا ذوق فيها.

أخرجها الكاتب دوسيس الفرنسي. ولم تفلح الحماسة الشعبية إبان الثورة، ولا رغبة الإمبراطور نابليون الملحة في خلق جو كورنيلى، كما لم ينجم عن تحمس الممثلين أمثال تلما وجورج إلا إظهار نوع هزيل مقلد للقديم، كما أن الرقابة ألزمت المؤلفين نطاقاً معيناً، وأخذت التراجيديا تحتضر على الرغم من بريق أمل من المدرسة الرومانتيكية، أو بالأحرى عاشت في زي ممسوخ بدأ من عند ماري جوزيف شنيبه، إلى لوسي دي لانسنال ومن كازمير ولافتي إلى سومة، ومن ليموسية إلى بونسار، أما آخر مجد للتراجيديا فكان باللغة الإيطالية للمؤلف الشاعر ألفييرى (**1749-1803**م).

كوميديا العادات

تبدأ الحياة بفترة الاستهتار، حيث الشهوات المتباينة والتغيرات في الثروات وحرية التصرفات، وكل هذا ينطبع في التمثيليات، وأبرز زيتار بقلبه السهل شخصية "المقامر" وأبرز دانكور" الفارس الحديث" وهو فارس في الصناعة يستخدم وسامته كتجارة، وانضم إليهما لوساج بمسرحيته"توركاريه" وهي عن صعود ثم إفلاس رجال المال، وتبعتهم

جماعة ديفريني ورنيفال ونولان ودي فاتوفيل (ثم من بعدهم بقليل بيرون وفاقار) الذين يعملون للمسارح الصغيرة في الأسواق، وكانت لهجة هذه المسارح لهجة متحررة متوارثة عن المسارح القائمة عند الجسر الجديد، لا تحذر الرقابة، ولا يمكن أن تقبلها فرقة المسرح الفرنسي الرسمية ولا حتى الفرقة الإيطالية، ونشأ عن التأثر بهذه الفرقة جماعة مؤلفي الأسواق الذين صاروا منافسين خطرين، واتخذوا عادة طريقة الكوميديا ذات المقاطع الغنائية المزدانة بسحر الشرق، وفي عام 1752م حلت الموضوعات المؤلفة على الأنغام الموسيقية محل الأغاني الشعبية المألوفة، وأدى ذلك إلى ظهور نوع جديد هو الأوبرا الكوميدية، وبعد عشر سنوات، أتت النيران على مباني سوق سان جيرمان، فافتتح أودينو وثيكوليه خارج باريس أولى المسارح الواقعة في الميدان"البولفار".

أما فرقة الإيطاليين في باريس، فقد ظلت في المبنى القديم لقصر بورجوني، وكانت تطرد مراراً ثم تستدعى إليه، وتبين لها أن الوقت يقضي بالتمثيل باللغة الفرنسية، ويدين لها الفرنسيون بعبقرية ماريفو الذي استمد من فنها كل ما هو جميل وشاعري في الكوميديا، التي تتخذ موضوعها حيل الحب التي لا نهاية لها، ويعتبر الفن الريفي أساس مؤلفات ماريفو.

ومر المسرح منذ مسرحية "بستوروفيدو" إلى عصر ماريفو بمراحل عديدة ومختلفة من شكسبير وكورني في المبدأ والتراجيديا وقصص مدام دي لافييت، حتى انتقل إلى النقيض، نعني فن الرعاة العاشقين، فإن

النزول في جزيرة كيتير وما اكتنفه من مغامرات لم ينقلب إلى دراما، وذلك بفضل ذوق وفن ماريفو فهو يتحرك بحرية في المجال الضيق الذي اختاره لنفسه، فهو فيلسوف إلى جانب أنه عالم نفساني، لا يتمسك بالأوهام ولا بالتقاليد الواهية، وربما كان هذا هو السبب الذي من أجله لم يلمع اسمه في القرن الذي عاش فيه وتجاهل الناس رقته، وكان فولتير يسمي مؤلفاته (كوميديا الميتافيزيقية) متجاهلاً أن من أهم موضوعاتها مغامرات الجنسين وسرقة الأزواج، وثار فن ماريفو لنفسه، إذ كانت روائع فنه آية المرونة المسرحية، وقد احتفظ بشبابه وحيويته حتى الآن

وتميزت إنجلترا في عهد عودة الملكية بالكوميديات اللامعة لاتريدج – وسيرلي وخاصة كونجريف، وتشيع خلفاؤهم أمثال فان بروخ وفركهار بنفس روح الشك الهدام في تصوير الحياة الإنجليزية، عل غرار لوحات"هورجات" المصور.

وأدخل جوتشد بمدينة ليبزج التراجيديا والكوميديا الفرنسية، وافتتح هولبرج النرويجي في الدانمارك المسرح الإسكندينافي، وهو مخلص في اتباع تعاليم الأخلاقيين الفرنسيين.

الدراما البورجوازية

خلقت ثورة سنة **1688**م في نجلترا طبقة وسطى إنجليزية، وحاول التجار الأغنياء تقليد الطبقة الارستقراطية في أول الأمر، على أن الطبقة تغلبت

على هذا التقليد، وأصبحت تبحث عن كل ما يمت للرفاهية والتحشم، وأصبحت الأذواق تبحث عن الجوهر بدل الشكل، وعن العواطف بدل السخرية، وكل ما كانت تصبو إليه من الفن هو الاستقرار الأخلاقي، حتى ولو أثر في حقيقة التعبير.

وحاول كل من سيبر وستيل أن يردا على حملات المتطرفين بتأليف كوميديات مليئة بالعواطف الطيبة، ولم يمنع النقد اللاذع جون جاي في تمثيلية" أوبرا الشحاذين" من أن يلاقي شهرة كبيرة.

أما في باريس فقد استعمل الإيطاليون السخرية، وهم بطبيعتهم يترعون إليها، واستغلوها استغلالاً طيباً، وجمع جريسيه ودي توش وحتى بيرون بين السخرية وكل ما هو حساس، وقد كان نيفيل دلاشوسيه المتعهد السابق في استعراضات منحطة لمسارح المجتمع كان أول من اخترع الكوميديا الباكية، ففي مسرحيته العادات الجديدة (وهي في خمسة فصول بالشعر) عن عادة رجل المجتمع الذي يتحتم عليه أن يكون خائناً لزوجته، وهو في الحقيقة يستحق لقب" أول من كتب في هذا النوع" سواء في الأسلوب أو في اختبار الموضوع.

وجاءت أول دراما بمعنى الكلمة من إنجلترا وهي رواية"تاجر لندن" لمؤلفها ليللو سنة **1732**م، وهي شرح قصة عامل أصبح قاتلاً بسبب حبه لغانية، وكان الموضوع كله يضج بالأسلوب الخطابي ويميل إلى الدراما العنيفة، ثم ألفت تمثيلية أخرى" المقامر" لمؤلفها مور، وذلك بعد عشرين عاماً من الأولى، وتركت أثراً ملحوظاً.

وهنا نشر ديدورو نظرية" الدراما البرجوازية" ماذا كان يقصد بهذه التسمية؟ إنه يقصد أن تمثل التراجيديا الإنسان في حياته اليومية، كما يتشكل في وسطه العائلي، في ولادته وفي مهنته، لا متخفياً في زي روماني أو إغريقي قديم، وأن تكون التراجيديا نثرية مؤثرة، وتنتهي دائماً بانتصار الفضيلة، هذا من ناحية المبدأ أما في الحقيقة فإنها مفتعلة، ذات لفظ رنان، باكية مليئة بالتلويح والإشارات، وتمكن سيدان في تمثيلية (فيلسوف دون علمه) سنة **1765**م أن يدخل بعض الحقائق الإنسانية على هذا القالب الجديد للتراجيديا.

أما ألمانيا فإنها في الحقيقة لم تهضم أبداً تراث عهد النهضة، ففي عصور النور لم يتمكن أصحاب الفكر السائد من أن يثبتوا تقديس القديم حيث لا أثر له في التراث الفكري الوطني، وقف لسنج (**1729**-**1781**م) موقف المعارض للحركة الكلاسيكية الفرنسية، في حين أنه كان يرى في شكسبير وديدرو آلهة (انظر تاريخ الفن المسرحي في هامبورج) ، ووفق في تمثيلية" مينا دي بارهلم" في إظهار خصائص الدراما البرجوازية، ولكنه كان يطمع في أكثر من ذلك في الدراما الفلسفية كتمثيليات (انظر ناتان الحكيم ولواكون وفوست) الذي نشر فيها التسامح والإيمان بالعلم وجميع كتاباته مليئة بالمثالية والماسونية، التي فتحت لنفسها الطريق في البلاد التي تدين بتعاليم لوثر.

وظلت فرنسا حصناً للمسرح، ومع ذلك أخذ النوع الحساس ينتشر حتى بلغ فيريني هذا، بينما كتب كوليه "رحلة صيد هنري الرابع"

وهي عبارة عن صورة شعبية، وأخذ بومارشيه في تأليف دراماته البرجوازية، ولحسن الحظ كانت حياة هذا الرجل نفسها عبارة عن كوميديا ذات مائة فصل، وضع منها الكثير في اثنين من أشهر روائعه اللامعة، ففي مسرحية (حلاق إشبيلية" تقمص شخصيتي" فيجارو والمافيفا" أما في مسرحية" زواج فيجارو" فقد حل تتابع الحوادث على النسق الإيطالي محل الحوار بين شخصيات عديدة، وذلك عدا المنولوج الشهير في الفصل الخامس وهو خليط من الاعتراف والدفاع عن النفس، ويتخلل هذه التمثيلية "النافذة" كلمات للمؤلف، وتعتبر رواية" زواج فيجارو" أرفع كوميديا تحتوي على نقدٍ سياسي، على أن هذا لم يجعلها تخلو من مواقف وعبارات الحب الخفيف، البعيد كل البعد عن السفسطة التي انتشرت على أثر ستندال.

وفي مدينة لندن التي يكسوها غمام الأحزان، أخذ "جولد سميث" يسخر في رفق من العواصف، بينما شريدان (وهو أيرلندي) كان أشد سخرية وانتزع من ترتوف زمنه، وقناعه في تمثيلية (مدرسة الفضائح سنة 1777م) فلم يعد عاشقاً مستهتراً بل رجل فضيلة.

من الدراما البرجوازية إلى الدراما الرومانتيكية

عبرت تمثيلية كلينجر"عاصفة وحب" عن فترة الأزمة الثقافية والأخلاقية التي تجتاح ألمانيا، والتي عالجها جيته في قصة"فرتر" وهو في أزمة فورة الشباب، وطرح الكاتب في القصة مبدأ التفكير والعقل وانتصرت

الفردية على كل التقاليد، وحدثت في المجال الاجتماعي ثورة على الضغط، وتمجيد الخارجين على القانون، ورفض كل الالتزامات الكلاسيكية في الميدان الفني، ومن ناحية أخرى زادت الحماسة لشكسبير والشعراء الغنائيين الإنجليز، وكل هذه الظواهر تبشر بمقدم الرومانية.

وحاول كل هذا التضارب في الأفكار والآمال أن يجد له مخرجاً في المسرح، ولكن كان عليه أولاً أن يمزق الإطار الذي يحيط بالدراما البرجوازية، وظهر هذا النقد البائس في تمثيليات ه.ل. فاجنر وليتر، وكلينجر مولر، وحاول جيته الشاب أن يفعل أكثر من هذا بأن أدخل التاريخ والفلسفة والشعر وصوره المليئة بالفروسية في مسرحيات" جوتزفون برلشنجن" وإيجمونت، والجزء الأول من فاوست، وكذلك فعل شيللر في تمثيلية "اللصوص" ، ومع هذا لم يكن لهذه الدرامات الضخمة أثر في تاريخ المسرح، وسواء مثلت أو لم تمثل، فإنها وضعت لتكون كتاباً، وكان جيته مديراً لمسرح فايمار زهاء أربعين عامًا، وكان شغوفًا بشئون المسرح كما اعترف هو نفسه لإكرامان، وبدا ذلك في كتابه" ولهلم مايستر" وعرض في مسرحه بعض الدراما البرجوازية وبعض الهزليات، ولكن هذا كان يعتبر جانبًا من نشاطه الاجتماعي.

ومع ذلك أخذت العاصفة الرومانتيكية تهدأ، ولمع من جديد نوع الكلاسيكية على مسرح فايمار، وكرم شيللر مباديء الأخلاق، وتحمس للفضيلة التي تطهر البؤس والشقاء، ففي مسرحياته "دون كارلوس" وماري ستيوارت وجان دارك وفلنشتين ووليم تل، نلحظ روحًا جديدة

ولكنها متزنة، وسارت مسرحية " خطيبة مسينا" على منوال التراجيديا الإغريقية سواء كان ذلك من ناحية الموضوع أو من ناحية الدور الذي قامت به الجوقة.

وأخذ جيته يفكر وهو في سن النضج في الدور الذي لعبه التراث الإغريقي، وأعادت مسرحية"أفجينا" المجد للتراجيديا القديمة، والانتصار النهائي للحرية الأخلاقية على القدر، كما أنه اتجه بالطبعة الثانية لفاوست إلى العبقرية الإنسانية، وتأكيد إيمانه بالمقدرة الإنسانية.

الميلودراما

اكتسحت الدراما في **1780 – 1789**م جميع المسارح من الكوميدي فرانسيز إلى فرقة الإيطاليين، ومسارح الأقاليم، والمدارس كذلك، ولكنها ازدهرت حقًا في مسارح البوليفار وكانت تراجيديا باكو لارد دارنوا المسماة كونت دي كومانج المؤلفة سنة **1760**م ، تنافس القصص العنيفة من ناحية الجمال وثقل الأحزان.

ولكن الثورة أسلمت المسرح إلى جمهور هائج تواق إلى التمثيليات العنيفة، وكان سبستيان مرسيه يحلم بأن يهدي إلى الشعب مسرحًا كبيرًا متحررًا من عبودية الماضي، واتجه بمسرحية فتاة الخمارة إلى أن ينقل الدراما من البرجوازية إلى الشعبية، ومع ذلك بدأت كلمة الرمانية تظهر في اللغة، وكانت تشير إلى المناظر الموحشة التي حددتها الدراما العنيفة،

كمناظر ملازمة لنكبات المضطهدين، وهي عبارة عن مناظر وأحداث تجري في الخفاء، وأشباح وغابات مشتعلة، وهوام تعبر من فوق جذوع الأشجار وسارت تمثيليات "قصر الشيطان" لمؤلفها لوازيل تريوجات سنة 1792م و" كلينا الابنة المجهولة" ليكسير يكور سنة 1799م و"السارقة" لكايتز سنة 1815م في طريق الانتصار، وكان أقل نجاح فيه يعتبر ذو قيمة، وهو مظهر حديث، فكان من أثر ذلك أن مثلت مئات المرات.

أدوات المسرح والإخراج في نهاية القرن الثامن عشر

وكانت مدن باريس وفيينا ونابولي تفخر بمسارحها الجميلة في القرن السابع عشر، وبالبندقية سبعة عشر مسرحًا، وكانت الكوميدي فرنسيز أول من بنى مسرحًا نصف دائري في فرنسا، في شارع فوسيه سان جرمان (وهي اليوم دار الكوميدي القديمة) على غرار المسارح الرومانية، وأصبح هذا الطراز عالميًا فيما بعد، وكان الجمهور يتمتع بالنظر إلى جمال المسرح كما يتمتع بجمال التمثيل.

وكان مسرح بوردو الكبير من عمل فكتور لويس سنة 1783م هو مثال للروعة البنائية والاستعداد الفني، وفي إمكان مسارح كوبنهاجن واستكهولم وفارسوفيا وبطرسبرج والدوقيات الصغيرة أن تستضيف فرق الأوبرا بأجهزتها الضخمة.

واستقر الفلورنسي سير فاندوني بباريس سنة **1725**م، وهو أول من استخدم في المناظر هياكل مثبتة من أسفل، ولا تستند على الجوانب وعلى الحائط الخلفي، ولكي يجعلها متناسقة ومقبولة للعين الإنسانية، فإنه يخفي الجانب الأعلى لصور الجزء الأمامي، وقد توخي أن يضع نباتات مختلفة ومنوعة كي يعطي للعين إحساسًا بالارتفاع والعمق.

وظلت الإضاءة المسرحية نقطة الضعف، فكانت الكوميدي فرنسيز لا تملك إلا صفًا واحدًا من الشموع المضاءة سنة **1870**م، ثم حلت بعد ذلك المصابيح التي تشتعل بالزيت، ويمر بها تياران

هوائيان محل الشموع، وكانت تستعمل مع المصابيح مرايا عاكسة، وكانت مسارح الأوبرا والأوديون تضاء بمصابيح الغاز حوالي سنة **1830**م، كما أضيء مسرح موليير بنفس الطريقة سنة **1873**م، وقد تخلصت دار الكوميدي فرانسيز- تحت إلحاح فولتير – من المقاعد التي يجلس عليها علية القوم على خشبة المسرح، وذلك بعد تعويضهم سنة **1759**م.

واهتم المؤلفون شيئًا فشيئًا بالإخراج المسرحي، وهذا على غير المألوف في تطبيق القواعد المقدسة للمسرح، فأخذ "لامونت" يهاجم طريقة سرد الحوادث التي ينبغي ألا يراها الجمهور، كما أظهر لنا فولتير في تمثيلية " كاتيلينا" أعضاء مجلس الشيوخ الروماني وهم في الجلسة على غرار شكسبير، وتخيل ديدرو المناظر المركبة موزعًا شخصيات التمثيلية على مجموعات متجانسة مرتبطة بالمحور الرئيس، كما هو معمول به في

لوحات "جريتز"، أما "بومارشيه" فإنه شغل الاستراحة بألعاب لإظهار استمرار الحياة إلى جانب الدراما، أو كما يقول " ديدرو" الاهتمام الخداع بالأشياء التافهة أكثر من الأشياء الكبيرة.

واتخذ الممثلون الإنجليز في إخراج التمثيليات مدرسة الواقعية في تمثيلهم، أما الممثلون الفرنسيون فإنهم تمسكوا بالواقعية في الملابس، فتظهر الآنسة دوشينوا على هيئة متوحشة صغيرة عارية الذراعين وحافية القدمين دون حقيبة، كما يظهر لاريف في دور ملك اسبرطة مرتديًا معطفًا دون أكمام سنة (1782م)

الدراما الرومانتيكية

لم تتمكن الدراما الرومانتيكية من إدخال أحلامها وخرافاتها وثوراتها وإنسانيتها المثالية في المسرح، وربما كان مرجع ذلك إلى المعنى الفردي للعبقرية الرومانتيكية الذي يثور على الأوضاع الاجتماعية، بينما يقوم المسرح بدور المرفه لهذا المجتمع، لذلك لم يهتم "شيللي" كثيرًا بالمسرح على الرغم من تمثيلية "شنسي" المليئة بالجمال الغامض، وكذلك لم يهتم كل من بيرون وهلدرلين، أما هنري دي كلايست (سنة 1811م) فلم تعرض له أي تمثيلية من التمثيليات السبعة التي وضع فيها كل ماهو مؤثر في عصره، فأبطاله يحملون وطأة القدر ذات الطابع التحليلي التي تسبب لهم المتاعب وهم يحملون ثقل الصفات المرضية التي تدفع بهم إلى الفوضى، وقد عاش " جراب" و"بوختز" عيشة الشعراء اللذين حلت بهما

اللعنة أكثر من مواطنهما " كلايست" ، فكان الأول تتسلط عليه فكرة الإنسان المتميز عن العاديين من البشر، وهي الترعة المتسلطة على الرومانسية السياسية في ألمانيا.

وقد توصل " سيلفيو بلليكو" "ومتروني" الإيطاليان إلى إشعال حماسة الجمهور بالدراما التي تبحث في مستقبل إيطاليا عن صدق الإيمان ببلدهما.

(م 8 مسرحية)

وثبت الثاني قواعد الفن الجديد للمذهب الرومانتيكي، وذلك لأول مرة على المسرح، واستوحت" مقدمة الكونت دي كارمانيولا" سنة 1820م المبادئ التي درسها أستاذ ألماني هو شليجر الذي سبق أن ترجم مؤلفات شكسبير وكالدرون، إذ يرى شليجر أن الدراما يجب أن تشمل السيرة والأخبار ولون العصر الذي يعيش فيه الأشخاص، وأن تقترن بالحياة في تنوعها وتعارضها ومرونة وجهات النظر المختلفة، ويؤكد الصلة بين الشاعر والمجتمع بغزارة شعره الغنائي

وكانت هذه النظريات التي أظهرت الترجمات الأولى لشيللزوجيته مثالًا لها مدار الحديث والمناقشة في المجتمعات الفرنسية، وكان أحرار "الجلوب" يحتقرون النوع الحالم الخيالي، وكانوا يحبذون التراجيديا النثرية باسم حرية الفن، لأنها الصورة الصادقة للتاريخ الوطني، وكتب ميريميه في

" مسرح كلارا جازول" نقدًا مليئًا بالسخرية على طريقة فولتير، حاملًا على الكوميديا، وكان هذا في سنة 1825م التي استدعى فيها البارون تيلر لإدارة الكوميدي فرنسيز، وكان قد ترك وقتئذٍ مسرح البانوراما الدراماتيكي، حيث كان يعرض فيه الدراما العنيفة والتمثيليات التعبيرية الكبيرة والخيالية. وكان يتعاون معه ديجير بطريقته في تأثيرات الإضاءة، أما سيشري آخر رجالات المسرح الذين جاءوا من إيطاليا إلى فرنسا، فإنه انتقل من المسارح الأهلية إلى المسارح الحكومية، وكانت مناظره تهدف إلى التأثير التصويري "من مشاهد تاريخية إلى مناظر إلى شرقيات" ، وألف الجمهور هذه التجديدات التي صارت حديث المجالس الأدبية، وكان أن سببت انقلاباً في الزخرفة المعمارية.

وكان ظهور المذهب الرومانتيكي في أول أمره روحانياً حالماً، ولكن رياح الحرية التي هبت في اليونان أشعلت نار الثورة، وكان على الفن أن ينزل إلى العمل في خدمة الأفكار الجديدة، فأخذت الرومانسية الجديدة تجمع قواها الفنية وتبحث، عن قادة ليخرجوا بها إلى ميدان القتال، وآن للمسرح أن ينشط فقدم كمبل وفرقته إلى البارسيين شكسبير، كما قدم نيرفال شخصية فوست أما فيكتور هيجو فانتهى من تأليف تمثيلية كرمويل، وهي تمثيلية تاريخية كلها أحزان وفخاخ وأغاني جنونية تحت ضوء القمر، وكان الشعب يدهش للهجتها العجيبة، واستحال عرضها على المسرح في ليلة واحدة لطولها في ستة فصول، لذلك اضطر لنشرها بعد أن كتب لها مقدمة عبارة عن عريضة دفاع، وعبرت الدراما الحديثة التي تسير على منوال شكسبير عن الازدواج

العميق في طبيعة الإنسان كما أقره الدين المسيحي وبذلك تحقق الجمع بين الغناء والفروسية، بين التراجيديا والكوميديا، بين الخيال والحقيقة، لذلك لا تكون القصيدة كاملة إلا إذا استطاعت أن تعبر عن كل شيء (كل ما هو موجود في الطبيعة موجود في الفن) ألغيت باسم الحقيقة القواعد المعتمدة في المسرح، وأصبح الفنان سيد نفسه في اختيار التقاليد واللغة التي يكتب بها (شعراً ونثراً).

تكون جيل كامل على إثر المقدمة التي وضعها هيو دفاعاً عن آرائه، وكللت معركة "أرناني" سنة بالنصر، ولكنها لم تترك آثاراً، فلاقت تمثيليات هيجو الأخرى نجاحاً ضئيلاً، وذلك ليس بمستغرب لأنها لم تتفق والإحساس والذوق الإنساني، وكرر فيها شخصية المنبوذ التي أصحبت مبتذلة منذ عهد بايرون، كما أن خلط الألوان على ستار المسرح الخلفي يهدد دائماً بابتلاع قامة التمثيل، والتمثيلية الوحيدة التي لقيت نجاحاً هي " لوكريس بورجيا" النثرية التي مثلت على مسرح بورت سان مارتان، وكان نجاحها محدوداً إذا قيس بالنجاح الذي لقيته تمثيلية" لاتوردي نسل" (البرج الهائل) ، أما دوماس الأب فكان له من حسن التصرف ما هيأ له النجاح، ومسرحية سوق الجريمة مثال الدراما الرومانتيكية الحية الواقعية ذات التأثير على عامة الشعب، ففي ظلال أعلى المسرح حيث يراقبه دوميير نرى الطفل يصيح فزعاً عندما يقترب الخائن منه بخطوات خافتة، ويصحب ذلك الحيل القديمة الموروثة عن العصور القديمة (صوت الدم – صليب الوالدة) التي تأتي دائماً بتأثيراتها الأكيدة، ويخرج الجمهور وقد ملكه الرعب والبكاء، وتأثر بالبطولة والمعجزات وبالآمال. وقد أعاد

سحره القديم والصفات البسيطة التي يقدمها الجمهور لا على أنها قطعة أدبية.

واستخدم المسرح بعد عام **1380**م كمنبر للمذهب الرومانتيكي الاجتماعي، فدافع عن ضحايا المجتمع، والابن غير الشرعي، والشاعر، والغانية، وأخذ يكرر في نظريات جورج ساند، وينادي بالتحرر في الحب الطلاق، ويدرس النزاع بين الطبقات، والحق أنه استقر نهائياً بين ثنايا الدراما البرجوازية، تاركاً للدراما الشعبية واقعية الشاعر والأحياء الفقيرة ومحاكم الجنايات، ولمع في هذا المجال الممثل القدير فردريك ليمتر.

موسيه

يستطع موسيه أن يقول كما يقول محبو ماريفو، أن مغامرته فريدة في نوعها، فهو الوحيد الذي امتزج روحاً وجسداً بالبؤرة الرومانتيكية، غير آبه للتيارات الأدبية وذوقها الكلاسيكي. فإنه كشف وحده أسرار نظريات شكسبير الحديثة التي بين الطبيعة والغموض، كما نجد في تمثيلية " لورنزاشيو".

ولقد رسم وهو في عزلة خياله مسرحًا أكثر تحررًا مما كان عليه المسرح في عصره من الحرية، فكتب مسرح الأمثال السائرة في قاعات الاستقبال تحقيقًا لأحلامه، فلاقت أكثر نجاح عرف في عصره. ويعيش الإنسان في هذه الكوميديات مع ماضيه ومستقبله. فهي مليئة بالضحك

والغناء والأحلام وصيحات الألم حينما تتفتح الجراح الملتئمة دون أي رابط سوى غريزة الشاعر، إذ أنها تربط بين الشباب والحب والموت. ويبدو فيها دمية خفيفة وهي تتنزه، رمزاً للعدم أو الفراغ، كالحياة عندما يرحل عنها سحر الحب.

الكوميديا البرجوازية

أهملت" حكومة يوليو" الرقابة التي كانت تفرضها على المسرح، وكان من جراء ذلك أن انتشرت صناعة المسرح وهي تجارة تدعو إلى الخجل، واحتجت المدرسة الحديثة على هذه المادية البرجوازية ولكنها استفادت منها، أما الطبقة المتوسطة فقد تغاضت عن هذه الانحرافات، ومرت اندفاعات الشباب، وتكفل "سكريب ومايربير" بتحوير كل هذه الثورات إلى أوبرا عاصفة، وإذا كانت كوميديا العادات لم تحتل مكانها، فسبب ذلك الرقابة التي استيقظت تساندها " الرجعية" كما يسميها جوتيه" والخبث الدستوري" ، وكانت المسارح الصغيرة وكهوف المغنيين– لبعدها عن الرقيب – هي الوحيدة التي تمكنت من السخرية من عادات العصر في الفودفيل، أو في الهزلية ذات المقاطع، التي كانت توضع مناسبة تماماً للقائمين على تمثيلها، فرسم هنري مونييه وهو رسام وممثل في مسرحيته " جوزيف بردوم" شخصية البرجوازي المحافظ – أما سكريب فهو أبو التمثيليات الجيدة الحبكة، وهي تشمل الفودفيل والتمثيليات التاريخية، وتتخذ قاعدة لها الفترة بين الإمبراطورية الأولى والثانية.

وأخذ المجتمع الذي وصفه بازاك في كتبه يتجمع بعد أن زيدت عليه عناصر جديدة، وذلك بعد سنة 1848م، وأخذت تعيش في دوامة من الأعمال والملاذ، وكبرت مدينة باريس وامتلأت بالأجانب، إنها باريس التي وصفها ميلاك وهاليفى على أنغام أوفنباخ المرحة في الأوبرا الخفيفة، وعلى النقيض من ذلك كان لا بيش يعتبر هوميروس الطبقة الوسطى، ونظم الفودفيل تنظيماً دقيقاً، وأعاد بالتالي الناحية المضحكة في الحركات التي اعتمد عليها بمهارة فائقة في إيجاد الضحك التحليلي، أما الطبقة المتوسطة الراقية فاتجهت إلى إميل أوجييه إلى احترام تصوير المشاهير من العظماء والبوهيميين ورجال الأدب والصحافة والأعمال والمغامرات وأمثالهم، وتمكنت تمثيلية"صهر السيد بواريه" من الثبات بعض الوقت على خشبة المسرح، أما دوماس الابن وهو الابن غير الشرعي لأبيه، فكان الوارث الطبيعي للدراما الرومانتيكية ذات الموضوعات الاجتماعية، ولكنه أحدث بعض التغييرات، فنرى أنطوني بطل إحدى مسرحياته يستقر في هذا المجتمع، ويقل كراهية له لأنه يخالطه، ويدافع عن حقوق الحب بمهارة المحامي الفذ وحماسته.

وفي الفترة ما بين عهد الثورة الشعبية (الكومون) وقضية دريفوس، أخذ المسرح يسجل رد الفعل ومقاومة الجمهور ضد موجة التشاؤم التي غزت الأدب، وحدث تجديد في الأوبريت بفضل لكوك، وفي الدراما الغنائية على يد جونو وبيزيه، أما ساردو فإنه استمر في كتابة الكوميديا الخفيفة على منوال سكريب ولابيش، والتمثيليات التاريخية على طريقة ديماس الأب وسكريب في"مدام سان جين" ، وكانت تمثيلية" العالم الذي

تتضايق فيه" من تأليف بايرون وصفًا كاريكاتيريًا فيه سخرية من المجتمعات الأدبية وإن ظلت مثال تقدير للمجتمع الراقي.

وتوفى هنري بك وحيداً ومجهولاً بعد أن قضى عمره ينظر إلى الدنيا نظرة كلها أشجان، وترك وراءه كوميديا ودراما ذات طابع كلاسيكي، وظل مثالاً فريداً للفن الدقيق، كما كان كاتباً أخلاقياً، وحرم على نفسه كل من موضوعات التهجم والسخرية وكل تدخل للمؤلف، راضياً كل الرضا إذ كان حواره تشع منه الحقيقة المرة، ولكنه لم ينجح بسبب مرونته إلا في خلق نوع من الكوميديا الهزلية.

المسرح الحر

أخذ زولا سنة **1880**م في محاربة التقاليد التي تفسد كوميديا العادات، وكان يحلم بأن ينقل إلى المسرح التصوير الحق للحياة كما تفعل القصة الواقعية، وعل الرغم من أن الناقلين عنه قد انحرفوا، إلا إنه هو صاحب الفكرة في أن النفحة التي تصحب التمثيلية تستطيع أن تعبر عن بطء وقوة الزمن الذي تعيش فيه الطبقة الفقيرة فريسة لما جنته عليها الوراثة والمجتمع.

ووضع أندريه أنطوان هذه النظرية الواقعية في المسرح موضع التنفيذ، ففي عام **1887**م تمكن هذا الموظف الصغير في شركة الغاز من أن يجمع ثلاثمائة مشترك ويدعوهم مرة كل شهر إلى مشاهدة تمثيليات

ذات طابع جديد، في نوادي حيثما اتفق ودون أي استعداد، واستمر في ذلك واتسع في أبحاثه في المسرح الذي يحمل اسمه، ثم مسرح الأوديون، ولكن أيامه الأولى المليئة بالبطولة حملت المعنى المعبر والصادق لهذه المغامرة.

ما هي مبادؤه؟ العودة إلى الحقيقة المجردة؟ لقد اعتمد أنطوان في فنه على المدرسة الواقعية، يبرز أمام الجمهور الحقيقة سافرة في مقاطع من الحياة، وأدت هذه النظرة إلى التضخم، وأوردت لنا أشكالاً مختلفة من الضحك المر القاسي الذي يجد لذة في الكشف عن وضاعة النفوس وقسوة القدر، ومثلت مسرحية بوبوروش لمؤلفها لورتلين على المسرح الحر، وكانت سخرية جول رينار تتجه في نفس الاتجاه.

وحاول المسرح الحر لأول مرة أن يجدد في الفن المسرحي بادئاً بأعمال المنظر، وهي محاولة لم تكن الأولى على وجه التحقيق، ولكنها الأولى في ثورتها من حيث قوتها واتساعها، فكان له تأثير:

1- على المؤلفين بدعوتهم لاتساع مجال دراساتهم، ومراعاة الدقة في ملاحظاتهم، والابتعاد عن الثرثرة ذات اللفظ البراق والفن الموسيقي الآلي، والمقاطع التي تقال على حافة المسرح والتلاعب بالألفاظ والأناقة المزيفة، كل هذا سواء من الناحية الأخلاقية أو الأدبية.

2- أما عن الممثلين فيجب أن يمثلوا متعاونين كمجموعة لا كأفراد كل لنفسه، ويحرم عليهم التأثيرات الصوتية والتمتمة ومقطوعات الشجاعة

والتلويح بالأيدي والتصنع، وعليهم أن يحاولوا أن يتعمقوا في دراسة الشخصيات التي سيقومون بتمثيلها سواء من الناحية الجسمانية أو النفسية.

3- أما عن المخرجين: فيحاولون أن يخلقوا الجو الملائم سواء بالنظرات أو فترات السكون أو الأوضاع التي يتطلبها الموقف والتجمعات والإضاءة، وعليهم تجنب التصنع في الكماليات المسرحية (الدجاج من الورق المقوى ، المداخن المرسومة على لوحة الديكور) وتنظيم الحركات إلى المركز الرئيس الموجود على المسرح (حتى لو أدى إلى أن يدير الممثل ظهره إلى الجمهور) والاحتفاظ بالصالة في ظلام.

4- أما عن النظارة: فيجب إيقاظهم من خمولهم بفتح آفاق جديدة (المسرح الأجنبي) ثم بإثارة الأمراض الاجتماعية أمام أعينهم، ليكون لديهم فكرة رفيعة عن وظيفة المسرح بإنشاء مجتمع مخلص ومؤمن بالفن المتحرر.

المسارح الشعبية

لم يتمكن الجمهور من هضم العلاج الذي عرضه المسرح الحر، وهذا ما يفسره انتصار مسرحية سيرانو دي برجراك سنة 1897م، فمغزاها أن المريض يقاوم ويرفض العلاج، وكانت فرنسا تعيش في مأساة قضية دريفوس بعد نهوضها من كبوتها بسبب الحرب، وهي لم تفق بعد من

هزيمتها. وكانت الطبقة البرجوازية تحلم بالمغامرات وبالمجد عندما وجدت نفسها متورطة في مأزق بين صعود الطبقة العمالية وأعمال المثقفين المنحلين،فأحبت نزعة روستان الرومانتيكية المليئة بالشجاعة والفروسية، بعد أن خففت من حدة نقدها للطبقة المتوسطة، ورأى الجمهور فيه داعية لمثالية وللشعر وللوضوح الفرنسي، ومن المسرحيات الأخرى النسر الصغير (**1900**م) وشانتكلير(**1913**م).

وأخذت روح المسرح الشعبي تفتن في الموضوعات التي تدور حول المثلث المشهور الذي وضعته مسرحية"الباريسية" (الزوج- الزوجة- العشيق) ، وأخذ النقاد يشجعون التمثيليات المحبوكة التي تتبع القواعد التي لاقت نجاحاً منذ عهد دوما الابن- كان الناقد سارسي يؤاخد بشدة المهمل الذي أضاع تأثير المشهد، وهذا هو رد فعل للتفكير السليم الفرنسي ضد طريقة أن تكون المسرحية قطعة من الحياة، وضد الرمزية الغامضة، ومنها كانت آرا. فايدو في" دوافع الضحك" قد شاخت برغم أنها حديثة العهد وسنحاول أن نرتب المؤلفين الشعبيين باختصار:

1- المؤلفون المرحون: "فايدو" فيه المنطق الهزلي ثم "لافدان" نرى فنه في مسرحية " رجل السوق العتيق" ثم " ترستان برنار " "وكابي" ، وهما مثال الساخرين اللذين لا يهتمان بشيء، ثم "فيلر وكايافيه" اللذين سارا على منوال "ميساك وهالفى" ثم" ستشاجيرى" في إبداعه منذ صغره، ثم نرى ممثلي ناحية " القصر الملكي" ، والاستعراضات لنهاية العام ومقاهي الطرب مغني مونمارتر... إلخ

ب- مسرح الحب: وهو استعراضات وثنية جديدة مؤلفة خصيصاً للمجتمع الراقي، وهو استغلال يفيد منه الفنانون البوهيميون أما " بورث ريش وبقاي" فيعبران عن الأحزان التي تتملك الجسد الخاضع للشهوات، وهاجد برنشتاين في عنف التمثيليات البعيدة عن الحب لذلك وعن الشرف والخلق في أسلوبه الأول، وأبطال المؤلف "دوفاي" هم الوحيدون الذين يبحثون عن الحب في دورهم الخاصة التي يتخذونها لذلك.

ج- وحدث رد فعل الكتاب الأخلاقيين (أمثال هرفييه وبوجيه ولافدان ودونيه وغيرهم) الذين دافعوا عن المثل التقليدية المتوارثة في الدين والشرف، والوطن والأسرة والعصبية والميراث .. إلخ.

د- وعالج بعض الكتاب أمثال (ميريو وإميل فابر وبرنستين المشاكل المالية والبطون المليئة الصخبة والبورصة، كما كتب "ميريو وبربيه" في " نظام الحكم " ، عن رجال الدين المأجورين والبرجوازية وموقفها من الشعب، المشاكل الاجتماعية، والمساعدة والصحة والتربية، وقد أيد (دونيه وديكاف) مبدأ رفع شأن المرأة، كما بحثا في المسألة اليهودية وأظهر دوتيه كراهيته للنظام العسكري.

ه- المسرح الفكري: كان المسرح الفكري ميدانًا للمؤلف فرنسوا دي كوريبل وهو صاحب ورشة حدادة، ذو ثقافة هندسية ودراية مسرحية، وقد حكم على إنتاجه بالقدم لأنه في الحق تعبير عن القلق الفكري الذي ساور جيلًا آمن بدين العلم، ثم بدأ هذا الإيمان يتزعزع.

وقد خفف كبار الممثلين الذين يدينون بتعاليم المسرح الحر من قيوده، وربما ظهر لنا في تمثيلهم للمشاهد والحوار المعبر عن حياتهم زيفًا بعيدًا عن الطبيعة، ومع ذلك وصل التمثيل الواقعي الطبيعي إلى الذروة مع لوسيان جيتري وريجان، والأول يمتاز بتعقله وإدراكه للمواقف ذات التأثير القوي على الجمهور، أما الثاني فيعتمد اعتمادًا تامًا على حساسيتها وغريزتها كما كانت في الماضي ماري دورفان، وإلى جانب هذا الممثل وهذه الممثلة كانت راشيل (التي أحيت ذكراها سارة برناد) تمتاز أيضًا بالواقعية على الرغم من أن الذوق المزيف الذي امتاز به عصرها أفسد إلى حد ما أسلوبها في التمثيل، وقد أذكت صيحات الإخوة مونيه في مسارح أورانج مشاعر الجمهورية نحو التراجيديا الحية.

من المذهب الرومانتيكي إلى المذهب الرمزي

وإننا نستطيع أن نميز تيارين اتجه إليهما المسرح الرومانتيكي:

أولهما: ينحدر إلى الدراما ذات الطابع الفرنسي التي تسير على منوال الدراما البرجوازية، ولا يعدو نطاقها المشاكل الاجتماعية، أما التيار الآخر فهو يهيمن على أسرار الطبيعة والقدر، وهما عبارة عن هاوية تزأر فيها العواطف الموسيقية إلى أن تصب في التيار الألماني، على أن الفن في النمسا أخذ يتأثر بجو أخلاقي خاص، تختلط فيه العادات اللاتينية والسلافية بالتيار الآتي من الشمال. فكل ما يخص الناحية النائية في عبقرية المؤلف جريلبارزر المتوفى سنة 1875م دخيل على ألمانيا بلاريب، ومظهر هذا

اليأس وفقدان الشخصية الذي يلي هبوط الحماسة العاطفية عند أبطاله، وتمكن رايموند ونستروي على ضفاف الدانوب في الفترة الرومانتيكية الثانية، من أن يؤلفا تمثيليات خفيفة متفرعة من الكوميديا الفنية، ثم أوبرتات تليق بنهاية القرن، حيث ترددت نغماتها الراقصة عذاب العالم ونهايته.

ويعتبر التشاؤم في مؤلفات هبل (**1803 – 1863**م) من نوع جديد إذ تمكن هذا الألماني (المولود بمقاطعة تورنج) لأول مرة أن يصور حوادث اليوم ومآسيه، ولكنه يفضل في أغلب الأحيان أن يرتفع بفنه ليشمل بنظريته أجواء التاريخ والأسرار، ولخص لنا في كتاباته التردد الذي تتخبط فيه الدراما الرومانتيكية فقال: " يجب أن تكون الطبيعة نقطة البداية بالنسبة للشاعر لا نقطة النهاية" وإذا كان الحال كذلك فكيف تكون إذن نقطة النهاية ؟ هل في استطاعة الجماهير اللحاق بالشاعر في عالم الأفكار والرموز؟ قابل جيته هذه المشكلة أي التردد، ولكنه تخطاها بأن قنع بعرض الفكرة لمجرد العرض دون تعمق فيها، ومع ذلك هل لم يتعرض جيته بحل عندما قارن مسرحيته (فوست الثاني) التي كانت تحت الإعداد بنوتة موسيقية لأوبرا فكرية لا تحس؟ فلتتخذ الدراما التي تكون موضوعات نضالها خارج النضال البشري لغة غير لغة الكلام، تسقيه لنا في نشوة موسيقية، إن الثورة التي قام بها فاجنر هي التي تزعم أنها أتت لنا بالبرهان.

فاجنر: كان لشخصية ريتشارد فاجنر سحر وتأثير قوي، فحاول تحقيق فكرة "الشمول الكلي في الدراما" أي أن يسخر كل الفنون لكي تشمل كل التيارات الفكرية والعاطفية في العالم الحديث، وأن تنفس الدراما الغنائية عن ثورة داخلية وتجد لها مخرجًا في الشعر والموسيقى معًا، ففي السنين الماضية كانت موسيقى الأوبرا لا هدف لها إلا النغم المجرد، أما الآن فلا سيمفونية بغير موضوع مسرحي، فلا يكفي أن نتحدث إلى العقل أو نمس القلوب، بل يجب أن تكون الموسيقى هي اللغة الوحيدة التي تصل إلى الروح وتحرك الكوامن، فهي الوحيدة القادرة على أن تربط بين النفس الإنسانية والطبيعة.

ولكن هل تمكن فاجنر وفنه من أن يربط بين كل فنون المسرح؟ في الحق إن هذا بعيد التحقيق حتى ولو كانت الفرقة الموسيقية أكثر أهمية من المشهد نفسه، وإن السيمفونية يجب أن تطغى على الكلام والغناء على التمثيل، هل توصل فاجنر إلى أن يبعث " الدراما الموسيقية الإغريقية" كما كان يسميها (نيتشه) المتعصب لفن فاجنر ويجعلها فنًا مسرحيًا شعبيًا؟ لقد اصطدم فاجنر في ألمانيا كثيرًا بالذين لم يفهموه، وتكونت بعد ذلك فئة من المؤمنين به أخذت تتوسع شيئًا فشيئًا فأصبح مسرح " بايرويت" الذي أسس في سنة **1877**م كعبة الموسيقيين، ومع ذلك لم يتعدوا فئة المتشيعين لفن فاجنر، لأنه يتطلب ثقافة لا تتوفر في الجماهير لتفهم الأساطير التي يستخدمها في التأليف والتعليل، وقد ساهم في رفع قدسية الفن في عصر تزعزع فيه الإيمان وقلت الحفلات، وقد

أعطى لكلمة (الرمز) قوتها الكاملة وجعلها (كخيط يربط بين هذا العالم ويحمله عبر العالمي) كما قال بودلير.

إبسن: بلغ إبسن العشرين من عمره سنة **1848**م وهو صبي صيدلي بمدينة صغيرة في النرويج وكان شغوفًا بقراءة جورج ساند ولامرتين، وأبانت له الثورة الفرنسية جوهر حياته، ورأى في قائد ثورة فبراير رمزًا للإنسان الذي استعاد حريته وكون نفسه، فنقل هذه المثالية التحررية إلى الحياة الداخلية وذلك تحت تأثير (كير جارد كانت) ، وأصبحت الحرية هي الانتصار على الذات. وظهرت أمام إبسن حقيقة جعل منها محور التراجيديا هي: أن الإنسان يجد صعوبات في اكتشاف ماهيته، وإذا ما اكتشفها وجد صعوبات في أن يظل مخلصًا لها، وإن النفاق الاجتماعي ليس هو الوحيد الذي يسبب ضيقًا للروح، كما أنه توجد قوى أكثر عمقًا وبعضها لا يهزم كالوراثة التي تعاقب الأب في ابنه مثلًا... وأن النفس البشرية تتعذب لعدم استقرارها الخلقي رغم أنها مرتبطة ومسئولة عن هذا الاستقرار.

وذلك أن الحقيقة لا يستسيغها الإنسان بسهولة، فيقع الضعفاء فريسة أحلامهم، والأقوياء فريسة للوحدة، وحتى أكثر النفوس طهارة ينسون الإحسان في اندفاعهم نحو الكمال.

وكان إبسن يعلم لأنه مدين للمدرسة الباريسية (من أمثال سكريب وديماس الابن) في صلابة فنه، وبدأ أولى خطواته بتوجيه النقد للمجتمع البرجوازي الذي تجدد بالمذهب الرومانتيكي الاجتماعي، ثم انتقل منه إلى التفكير في معنى الحياة الإنسانية، عند أناس تحتك بهم كل يوم كشخصية المحامي والطبيب والمغني والفنان والمنحرف، متنقلاً بين فئة وأخرى من شخصية القسيس ذي الرداء الأسود إلى جلسة عائلية، ومن أجواء الريف البائس إلى البحث في شئون حقيرة ومزرية، أليس هذا كله هو الرجوع إلى التراجيديا؟ وكان ينجح في أغلب الأحيان بفضل إجابة يسيرة أو ثغرة سكون، وهو يلجأ إلى الرموز التي تتدخل بين الدراما وعواطفنا بقوتها التثقيفية، ولكن تنقصها شاعرية وتعمق، وكان هذا هو سبب تأثير مسرح إبسن وسبب شيخوخة مسرحه.

أنصار إبسن وأنصار فاجنر

ظهر تأثير إبسن فوراً في البلاد التي تدين بالمذهب البروتستنتي، ولكنه لم يكن ليمس قط البلاد ذات الثقافة الكاثوليكية والأصل اللاتيني مثله (إيطاليا والنمسا وفرنسا) ، إلا إذا امتزجت بتأثير فاجنر.

1- **في إنجلترا**: أخذ المؤلفون المسرحيون الأيرلنديون من إبسن هجاءه للنفاق الاجتماعي، وهاجم أوسكار وايلد وبرنارد شو النفاق الفيكتوري، أما الأول وهو ابن الطبقة الراقية المدلل فقد هاجم عصره بعنف في حرب خاطفة من الكوميديا البراقة الحقيقية، وأما الثاني وهو ذو

ميل اشتراكي، فحارب العصر حربًا نظامية، وكان هدفه في حربه هذه النظم العامة السائدة من خلال العيوب الفردية والتقاليد والمعتقدات، وكان أسلوب ملنجتون سنج قاسيًا وواضحًا، وتعتبر مؤلفاته كأنها غناء، تنبع روحه من العصور الوسطى، وتعتبر شخصية الشاب كريستي ماهون في تمثيلية " مهرج بلاد الغرب" كأنه ابن عم لشخصية بيرجنت، أما الغاية الفنية التي لجأ إليها في (ديردر) فإنها مليئة بأصداء الموسيقى الفاجنرية.

2-**في ألمانيا**: سبق إبسن المسرح الحر في ألمانيا رغم أن هذا الأخير بدأ ينتشر منذ عام 1890م، فنجحت مؤلفات جيرهارت هاويتمان الكثيرة التي تميل إلى كل من المذهب الطبيعي والرمزي إلى إحياء دراما شعبية ذات أسلوب راقٍ، تقبلها الشعب عن طيب خاطر.

3- **في السويد**: إذا قارنا بين سترندبرج وإبسن فإننا نعتبر هذا الأخير أكاديميًا بحتًا، فإن سترندبرج يدفع اليأس إلى حدود أبعد من الثورة.

إلى الهدم التام وتسبح تمثيلياته القوية في أضواء الجنون الذي مر به، وهي التي كتبها بين عام 1887و 1890م فإنها تعبر عن بشاعة الحياة بعنف وفي ثقة وبأسلوب مقنع.

4- **في إيطاليا**: تمثل أليونورادوزي صورة شخصيات نورا وهدجابلر كما تمثل بطلات جابرييل دانتريو، ونرى عند هذا الكاتب الأخير أن الشخصيات المتحررة تتوق دائمًا إلى سد النقص بامتزاجها بالموسيقى وتتردد أضواؤها عند نيتشه، ولقد نضجت وثنية نيتشه وفاجنر في إيطاليا

ومعها تفتحت شخصية دانتزيو في أجواء إله الخمر القديم، وأدت روح الفردية الملتهبة عنده إلى نشر تذوق الجمال الفني إلى ما وراء الخير والشر.

5- وكان من تأثير فن فاجنر أن انتشر في الإخراج المسرحي فن يشبه العصور الوسطى في أول عهدها، وهو الفن الذي يجمع بين مظهر الندم والبربرية والمجاملة، فهو ملائكي وفاسد في وقت واحد، وهو خليط من مناظر الصلوات وبنات الهوى، فهو روحاني مفسد ومحمل بخليط عجيب من مبادئ روسكين الناقد الإنجليزي والمدرسة الباريسية الفرنسية، وأنصار فن ما قبل روفائيل، كما توجد به أيضا ثورة فاوست والزهرات والفرسان القساوسة وإبريق السيد المسيح، واستغل مترلنك قطع الغيار التي تملأ هذا المخزن في خلق صورة من الأسرار الداخلية، وتصبح التمثيلية في هذه الحالة عبارة عن ظلال وهمس ورموز، وفن مثل هذا يدعي أنه يأخذ مقومات الموسيقى ما هو إلا نداء لمعونة الفن الموسيقي، فقد عاشت مسرحية" بلياس" بفضل موسيقى ديبوسي، وكذلك الحال مع هيجودي هو ، فنسأل إذ لا يخلد شعره شخصيتي إلكترا أو هيلين المثقلتين بمشاكل الحياة الحديثة، إلا بفضل ما أسبغة شتراوس من جو موسيقي رائع.

كلوديل: تكونت شخصية بول كلوديل في جو الرمزية الفكرية، واحتل مركزه سريعًا بين عمد المسرح الأدبي، واعتبر المؤلف معقدًا لم ينل في وطنه شهرة إلا الشهرة الدينية، مع أنه حاول أن يخلق خلال موسيقى

فاجنر – محاولًا أن يقاوم سحر " بايريت" – تراجيديا مسيحية على غرار التراجيديا الإغريقية وفرديته، فرفع صوت الرجل الكاثوليكي عاليًا ضد فاجنر وصوره الرومانتيكية. وإبسن وفرديته، ونيتشه وأصحاب نظرية التشكك والمنادين بسيطرة العلم.

ويعتبر كلوديل شاعرًا غنائيًا عظيمًا في ابتهالاته التي تجمع فيها بين الفن المسرحي والصلوات الدينية، وكان لإيمانه الفضل الأول في تثبيت أقدامه على المسرح، ووضعه في قلب الفن الإلهي النابض، وذلك رغم أن خدمته في السلك الدبلوماسي كانت تهيئ له أن ينظر إلى الحياة نظرة أكثر اتساعًا، فأبطال كلوديل غزاة دائمًا لأنهم ممن يربطون الروح بالجسد، ومشاكلهم تحتل مكانتها في الملحمة الإنسانية التاريخية، التي تسعى إلى توحيد العالم تحت راية الصليب كما يقول هو نفسه.

بداية المسرح الروسي

كان النشاط المسرحي في روسيا مستوردًا من الخارج قبل بوشكين وجريبويدوف ثم من جوجول إلى أوستروفسكي حيث أخذت الكوميديا الأخلاقية تهاجم الموظف الروسي، والطبقة الوسطى والتاجر وعيوب الشعب الروسي وذلك في التمثيليات، أما عن " النفس عند الشعب الروسي" فلم تظهر إلا مع تولستوي في تمثيلية " قوة الظلام" سنة 1886م ، وعند انتهاء الأزمة الاجتماعية التي اتسمت بالطابع الإرهابي أخذ تشيكوف (المتوفى سنة 1904م) في تحليل أحزان النفس الناتجة عن

عدم قدرها على التمتع بالحياة أو التخلص منها، كما قال في أحد مؤلفاته " إن الروسي لا يجب أن يعيش" ، وأبرز تشيكوف هذا اليأس والزهد في تمثيلياته الخالية تمامًا من الحوادث، وهي عبارة عن تراجيديا هامسة خيوطها غير ملموسة، فيها فترات من الصمت ويتحدث أبطالها عن أشياء لا تمت لهم بصلة، وكل ما فيها متروك لبديهة الجمهور حتى الوقت الذي تجري فيه حوادث الرواية.

فن الإخراج

ظلت الصور الرمزية توجه فناني المسرح إلى يومنا هذا في اتجاهاتهم القائمة بين تكوين القصيدة والتوزيع الموسيقي، فالشعر لا يوضح ولا يشير، وإنما يوحي بجوهر الأشياء بواسطة سلسلة من الصور الإيحائية، وهو كالموسيقى يعمل طبقًا لموضوعات مرسومة تمامًا كطريقة فاجنر، وقدر أي الرمزيون في المسرح أداة عظيمة في يد الشاعر يتحكم في إمكانياته التي تسود كل الفنون، وقد انتهى الأمر بملارميه إلى أن يقول:

"إن الكتاب سيكفي لفتح المنظر الداخلي ثم الإنصات للأصداء"، ولكنهم لم يقوموا إلا بمحاولات هزلية كتمثيلية " أنطونيو" للمؤلف ديجاردن، وكان ذلك نتيجة خشيتهم من أن يؤدوا دور السحرة، أو لأنهم حاولوا أن يحافظوا على أسرار الشعر، حيث نرى الممثلين دون حركة على مسرح خالٍ إلا من الستائر وكأنهم يؤدون قطعة موسيقية.

وخطا الرمزيون خطوهم الأولى في الانفصال عن الواقعية التي نادى بها أنطوان، ثم أسس "بول فور" (وهو شاعر في الثامنة عشرة من عمره) " مسرح الفن" وذلك سنة **1891**م، وعرض وهو مفلس تمثيلية "شنشي للشاعر شلي"، واكتفى للمناظر ببعض الرسوم من البلاستيك من تصميم الرسامين للتأثير بين سيرسييه وفو بلاروروسل، فكانت هذه الطريقة بداية الصلة الوثيقة بين الفن المسرحي والرسم الحي، وخصص لونييه بويه مسرحه الصغير لفن البلاد الشمالية، وعرض فيه أيضًا التمثيلية الهزلية الرقيقة " أبو الملك" لمؤلفها ألفريد جاري.

وفي روسيا أخذ ستانسلافسكي يجعل الواقعية أكثر حساسية، وعرض تمثيليات تشيكوف في قالب موسيقي رائع، وساعد عمل ستانسلافسكي في مسرح الفن بموسكو على أن يتخلص الباليه الروسي بباريس من أسلوب الأوبرا، واتجه الباليه نحو فن غنائي زخرفي أكثر تحررًا، ذلك بينما أخذ جاك روشيه يمثل الروايات الكلاسيكية في مسرح الفن بنفس الروح التحريرية، ولم يأخذ عنه جوردن كريج حسن اختياره وحساسيته الموسيقية، فإن هذا الرجل الملهم أول من اعتبر عمل المسرح كنهاية في حد ذاتها، وكان له تأثير كبير على ستانسلافسكي الذي جذب إلى الفن المسرحي الخالص وعبر"أبيا" عن هذه المشكلة في ألفاظ واضحة لا لبس فيها " يجب أن يبرز التكوين الظاهري الفكري للتمثيلية" ويجب على النص (أو الموسيقى في التمثيلية الغنائية) أن يهيئ لنفسه المكان اللازم الذي يحتاج إليه، وأن يحدد الأحجام والخطوط التي يستخدمها كسند لتحركات الحوادث، وكان من جراء ذلك العودة إلى الفن

التشبيدي للإغريق، والأسيويين والإليزابيثيين وقد استوحى (جاك كوبو) من هذه المبادئ في البناء، بناء مسرح كولومبييه القديم (1913م).

وامتد التشدد إلى إصلاح الناحية الخلقية للمسرح فطرد المسرح الممثلين المخفقين وأرجع العمل الجماعي في جو من المرح بعيدًا عن الطموح، وكان هذا الإصلاح هو ثمن خلق المسرح من جديد. وأدى إيمان "كوبو" بالكاتب ستانسلافسكي إلى حمايتة من السقوط في هاوية التقشف الشديد. وكان في الحق ذا روح كلاسيكية، ولكنه ظل فنانًا ومديرًا موهوبًا.

التحسينات الفنية

تضاءلت حوادث الحريق باستعمال المصابيح ذات الضوء الأبيض سنة 1890م، وتمكن فنانو المناظر من استغلال الضوء الملون، وهيأت قباب " ماريانو فور توني" عمقًا كبيرًا غير محدود لسماء المسرح، كما ساعدت المصاعد على سرعة إخراج الديكور، وحلت خشبة المسرح المتحركة مشاكل تغيير المناظر.

وعلى كل حال فإن هذا التقدم الفني الآلي لم يكن ذا تأثير قوي على الإخراج، فإن من الممكن التعبير عن الفنون الجديدة بوسائل بسيطة على خشبة عارية.

يبعد الإخراج عن الفن إذا تناسى الغاية المرجوة منه، وهي كما أعلنها كوبر "تحرر الروح على المسرح بوساطة طرق فنية عميقة ومهضومة، وبالتالي سيطرة الشاعر على الجهاز المسرحي".

الفصل الثامن

1918ـ1948م

عاش المسرح في هذه الفترة تحت ظروف خاصة، بعضها ناشئ عن الحرب مباشرة والبعض الآخر عن الفوضى الأخلاقية التي تلت الحرب،

وهي فوضى متعددة المظاهر نتجت عن الفقر والبؤس أو عن الاستهتار، ومع ذلك فهي شاملة، ثم من ناحية أخرى ظهور النجاح المدهش الذي لاقته وسيلتان ميكانيكيتان من وسائل التعبير هما السينما والراديو، وهما تارة متنافستان وتارة أخرى عاملان من عوامل التطور الفني المسرحي للمسرح.

أدت حمى العمل الفني التي تلت تصفية حالة الحرب إلى تغيير وتيرة الحياة، فأصبحت أكثر عنفاً وأقل صبراً، وذلك بسبب حالة عدم الاستقرار الاقتصادي، كما ظهرت مطالب جديدة لمباهج الحياة وراحتها مما ضيعت الفضائل القديمة، وتعددت أنواع التسلية وأصبحت ميكانيكية، فأنغام الزنوج استولت على الأوبريت وطغى على المراقص الرقص على آلات (الجاز) وملأت قلوب أهل المدن حنيناً إلى الحياة البدائية، وانتشرت الخمر والمخدرات كما انتشر السهر في المدن الكبيرة، وزادت السرعة فادى ذلك إلى الحركة المستمرة والإرهاق، كما أدى

النشر والإعلان والدعاية وأبواق الراديو إلى تعميم عالمي كان من آثاره أن تدهورت الثقافة البرجوازية القديمة، وأحيطت الشخصية الفردية القديمة بطوق من التفكير المحدد، وكذلك الحياة والتسلية صارت شعبية، ولم يعد الحديث يعتبر فناً من الفنون، وأدت وسائل الراحة في قاعات العرض المظلمة والبرامج إلى القضاء على ما بقي من التحفظ، سواء في مراسيم المسرح أو الفضيلة الاجتماعية.

تطور الواقعية البرجوازية

لقيت الكوميديا الأخلاقية نجاحاً في البلاد التي خرجت من الحرب منتصرة، وراجت في باريس التمثيليات المحبوكة المشبعة بروح الشعب، وصارت المادة المطلوبة لدى الأجانب لتصديرها إلى بلادهم، وكانت موضوعات ذلك اليوم تدور حول السماسرة وتجار العظمة، وأثرياء الحرب وسادة السياسة الجدد وعودة المحاربين من ميدان الحرب، ارجع إلى تمثيلية " المقبرة تحت قوس النصر" للكاتب بول رينال، وحتى الثورة الروسية (انظر تمثيلية توفارتش للكاتب جاك ديفال) صارت من موضوعات الساعة، وتنبأ إدوارد بورديه في جلاء بانحلال الطبقة الوسطى، كما درس بول جيرالدي ودنيس إميل مركز الرفيقين ومكانة الحب في الحياة الزوجية، أما مراسيل يانيول فجدد الدراما الشعبية وذلك بفضل تمثيلياته الثلاث المارسيلية، وسار ساثا وجترى على طريقة خاصة في المونولوج ولكن في ملل رجل عاصر الفترتين، كالذي يعاشر عشيقتين

في وقت واحد (وأحزان العصر هو الموضوع الأساسي لما بعد الحرب) ، فنرى في الحديث الفردي لتمثيليات جان سرمان مزيجاً من المرارة والحلاوة، ونرى السخرية اللاذعة لدى سنوار، ونرى نكات مارسيل أشار، والعنف المرسوم لستيف ياسير، والطريقة الجديدة للكاتب برنشتين الذي وفق بمهارة بين التيارات الجديدة والوسائل الفنية الحديثة، ونرى النجاح المستمر للكاتب اللاذع برناردشو سواء في لندن أو في باريس، ثم نرى اللهفة على التمثيليات البوليسية، واللوحات ذات الأجواء الاستعمارية عند (سوست ولنورمان) والهزليات الجماعية لجول رومان، كتمثيلية (نوك) والهزليات الغنائية للكاتب كورميلنك (كتمثيلية المخدوع الأكبر) ، فكل هذه الأمثلة والأنواع كانت تعبر عن رغبة ملحة لتغيير الأجواء، وأخذوا ينقلون حيوية الأفلام الأمريكية والسيرك والمراقص، أما آخر المؤلفين القادمين أمثال "ساكرو وانوى" فقد وصفوا لنا المتعطشين على كل مطلق: الثائرين على ضعفهم الذي يخضعهم للعادات والتقاليد الاجتماعية أكثر من ثورتهم على هذه التقاليد، وقد تعدوا نطاق النقد الأخلاقي، واخذوا يواجهون الإنسان بألغاز طبيعية، وامتزج منهم بين النقد اللاذع والتأثر العاطفي.

العلاقات الأولى للتجديد

ساهم المخرجون بنصيب كبير في تصفية الاتجاهات الشعبية، وقد ثبت الموسم الثاني مسرح" فيبيه كولمبييه" من عام **1919– 1924**م شخصية

كوبو، والتف حول هذا الأستاذ تلاميذه ومقلدوه في التنقيب والكشف عن طريق النصر المسرحي، وتوصلوا إلى التراث الناجح، وبدءوا يطهرون روائع المؤلفات من الشوائب وحافظوا على علاقاتهم بالخارج، وأعطوا الفرصة للكتاب الجدد.

وتوصل لويجي بيراندللو– وهو من صقلية ووريث تقاليد ترجع إلى آلاف السنين – إلى تراجيديا فريدة من نظريات عصره، مزجها بتجاربه الخاصة، ويقال عنها إنها كانت مؤلمة وقاسية، وظهرت في هذه التراجيديا الحيل المسرحية بأجلى معانيها، مع الحيل الفكرية كمؤلف الأبدية وتقودنا الحوادث التي تتحرك فيها شخصيات مسيرة، ومرتبطة بخيوط العلاقات الإنسانية إلى حافة الهاوية، ويتملكنا نوع من الدوار ونحن نتأمل محاولاتهم اليائسة لاسترداد وحدتهم النفسية الداخلية، ونشأت مأساتهم من جهلهم لأنفسهم لا انتظارهم لما سيقع بهم.

وإذا كانت الحيل الفكرية لجان جيرودو قد تجانست طواعية مع ممثل التراجيديا، فسبب ذلك أن التراجيديا عند جيرودو كما هي الحال عند جيته تمتصها إشعاعات الذكاء تماماً، ويترك المسرح الناحية التأثيرية ليحتل مكانة سحر الفكر.

الفن التعبيري

اصطدمت الفوضى في ألمانيا بجهاز الدولة الذي احتفظ بقوته، وسجل الأدب حمى المريض الذي يتخبط، ثم نشأت عن ذلك الحركة

التعبيرية، وأعلن "فرانز ويدكند" المتوفي سنة 1918م – إفلاس الحضارة، وذلك في ثورة يأس تذكرنا بثورة سترنديرج، ولم يلبث المسرح أن تملكه هذا الاضطراب الثوري، وكانت مهمته تنحصر في السيطرة على الجماهير التي تعاني البؤس، وإخراجها من الخضوع والخنوع إلى الثورة، ورسم المسرح لنفسه طريقاً هو إظهار تحركات العقل الإنساني، وفراغ الحياة الدفينة التي تبدو آثارها في الفوضى الاجتماعية، ومن هنا نشأ اتجاه فني قريب الصلة إلى الأسيوي، فن دقيق خاصة في تبعيته للمراسيم السحرية، وما فيه من الأصوات وحركات الوجه التعبيرية والتوقيع الموسيقي وتجمع الممثلين والإضاءة ومساندة الديكور، فأخضع الحقيقة الواقعية إلى نوع من التشويه العنيف المقصود منه إحداث أثر هدام.

وقضت الحوادث على هذا الفن الثوري، ولم يتمكن المؤلفون كايررو وسترنهايم وهازنكليفر وبرونتن وفون إنروه من الوصول إلى الحقيقة الإنسانية من وراء التلقائية.

أما خارج ألمانيا فقد استخدمت وسائل المذهب التعبيري في تقوية النقد الاجتماعي بفضل تأثير الجو المحيط، كما هي الحال في تمثيليات درايزر ورايس واوجن أونيل التي تبحث قضية الحضارة الأمريكية.

أما نوع الهزليات الإيطالية (الجروتسكو) فاستخدمت المبادئ التعبيرية لخلق تنويع ليس بذي أهمية لا يمس فن بيراندللو.

وأفاد كل من "بيتويف" " وباتي" من النظريات التعبيرية في إخراج تمثيليات لينورمان وسيمون جنتللون لإظهار ضغط قوة الطبيعة على العقل الباطن، أما الكتاب الذي صدر باسم مسرح القسوة للكاتب أرتود، فإنه نقد يائس جلي للحضارة التي هي فريسة لطاعون الثورة السيرياليزية التي دخلت الفن المسرحي، ولم تكن شاعرية الروح الجديدة تظهر في المسرح إلا في التمثيليات المسلية للكاتب جاري، أو مثل هودترزياس للكاتب أبولونير، أو الأزواج فوق برج إيفيل لجان كوكتو، وقد حاول هذا الأخير أن يفرض على خرافاته الشخصية تركيبات مستعارة من سوفوكل أو من باتاى أو من الدراما الرومانتيكية، أو المراقص ولم يتمكن الجمهور من فهمه إلا تمثيلية "الآباء الفظيعين" ، وهي نوع من التراجيديا الكوميديا، لأنها لم تحاول أن تضلل هذا الجمهور الذي كان لا يزال مخلصاً للمسرح الأهلي القديم.

المسرح الثوري

ولد المذهب التعبيري من حالة ثورية، ولم يكن يستند إلى أي مستقبل، وكان يحمل عبئاً من أدب الماضي الذي كان في طريقه إلى الانحلال، وكان الشعب هو المتفرج أو بمعنى أصح كان ميدان التجربة، ولا شأن له في عمل هذا النوع، وعلى أي حال فهذا هو مصير الفن الثوري لا يكاد ينجو من الهدم حتى يهب نفسه للتبشير بجديد، والشاهد على ذلك تمثيل

مسرحية "اللصوص" ، بالفرقة الشيوعية لبسكاتور، وذلك في ألمانيا حول عام سنة **1920**م.

في روسيا السوفيتية

نشأ المسرح الروسي عن حاجة الطبقة الشعبية للتعبير عن نفسها، ولم تتمكن القيادة السياسية ولا مذهب قادة الفن من أن تكتم هذه الحاجة.

وفي السنوات العشرين الأولى من القرن، أعطت مسارح الأمة وأكاديمية الرقص ومسارح الفن في موسكو الدليل سواء من ثقافتها أو مشاهدها على أن الفن هو التمثيل أولاً، فخلقت من السلافي الممثل الموهوب بطبعه بسبب رغبته الملحة في تحريك الشخصيات دائماً، فهو يملك الشعور بالجمال الفني والإيقاع والصبر والحماسة، وإذا امتاز الإيطالي بالارتجال فإن الروسي يستطيع أن يتكيف بطريقة آلية حية، ومكن تذوق الجمهور للفن المسرحي من أن يعيش خلال التجربة الثورية بكل ما حملت من حماسة والتهاب للمشاعر، وقد انتشرت في أول سني الثورة مسارح الدعاية وكانت الفرق المسرحية التي يقودها "مايرهولد" المسماه، فرق الهجوم الخاطف، هي روح الحفلات التي تقيمها الثورة، وكانت تمثل التمثيليات موضوعات مقتبسة من القوة الجماعية مثل (سقوط قصر الشتاء) وقد أدى نظام السيطرة على الفنون إلى تشجيع مسرح ذي طابع مستوحى من النظام السوفيتي، وظهر حينئذٍ اتجاهان من ناحية المفكرين والفنانين الذين يعملون متعاونين مع السلطات، ومن

الناحية الثانية المجموعات العمالية: وتكونت في المراكز العمالية ذات المهن المختلفة فرق أو مدارس تمثيلية، وكانت المزارع الجماعية والمدارس تملك مسارحها الخاصة بها، وكونت مسارح الأطفال ومسارح للتناطق المحلية المختلفة والمسارح اليهودية، وكانت المسرحيات التي تمثل على المسرح إما من التراث القديم وإما أجنبية، ولكنها صبغت بصبغة الدعاية.

وسيطر الفن البنائي حتى عام **1927**م تحت قيادة رجال مثل ثاريروف ومايرهوف على المسرح فلا توجد ستار، وكان يتكون من مجرد هيكل ذي أجزاء مائلة وعينات وسلالم، وعلى المسرح تتحرك قوة خالصة للعرض بتجنيب كل وصف تحليلي للمشاعر، وكانت القيمة الرمزية للأشياء والحركات تثبت قرابتها للفن الأسيوي، ولكنه يمتاز بالبحث عن التحركات الجماعية والتوصل للأشياء غير المذكورة عن طريق التفاصيل، كما هو معمول به في السينما ونبغ ستانسلافسي في هذا المضمار وفي سنة **1930**م عندما بدأ المسرح يضيق بالأشياء المعنوية، ارتد إلى تعاليمه القديمة التي لم تكن قد استنفدت بعد أغراضها.

وظلت مشكلة التمثيليات الصالحة للعرض من المشكلات الشائكة، فلم تعد أي تمثيلية الغرض التثقيفي من تأليفها – وأحدثت مسرحية بولجا كوف المسماة" أيام التوربين" فضيحة كبرى بسبب حياد مؤلفها التام، كما أن مسرحية" القطار المصفح" لكاتبها "إيفانوف" لاقت نجاحاً محدوداً، وكانت الحكومة تقيم المسابقات لتشجيع التمثيليات العمالية ولكنها لم تخرج شيئاً ذا بال، واعترف ستانسلافسكي بقوله" إن

مأساة ثورتنا المسرحية أن مؤلفها لم يولد بعد مع أن عملنا الجماعي يبدأ به، فبدونه يصبح المخرج والممثل في عجز تام"

في إيطاليا الفاشية: أخذت عقيدة العمل للمستقبل تجاهد بمؤازرة الدولة كي ترفع من شعور الإنسان بالفخر بإيطاليا في عهد موسوليني، التي تعتبر في مقدمة الدول عصر الآلة"مارينتي" وفي الحقيقة كانت الحركة تمثل طبقة معينة من المفكرين لا تمت بصلة حقيقة للشعب، وذلك على أرض ذات تراث قديم وتحت سماء رحيمة في بلاد الكوميديا الفنية، والأتلاني والأوبرا والغناء المسرحي.

في ألمانيا الوطنية الاشتراكية

كان من واجب الفنان أن يمتزج امتزاجاً كلياً بالثروة الوطنية، وذلك طبقاً للنداء الذي أصدره الوزير جيبلز وقد حوربت فيه عقيدة "الفن من أجل الفن" التي تعبر عن فن متحرر، إذ إن مهمة المسرح أن يذكى الحماسة الجماعية ويتغنى بألمانيا الخالدة، دون الاتجاه الواضح إلى هدف تثقيفي إلا إذا كان يحمل معنى معين كبث روح الكراهية الجنسية، وفي الحق أن المسرح لم يتمكن من منافسة الوسائل الأخرى في مجال الدعاية كالراديو والسينما والاجتماعات الشعبية، والاستعراضات العسكرية والرياضية، والدليل على ذلك أنه لم تخلد أي تمثيلية من ذلك العهد.

1940- 1949م: ظلت فرنسا مدرسة للعالم كله، سواء من ناحية المسرح أو الرسم، وظهرت ميول تدعو إلى الاهتمام مرة أخرى، وظهر في هذا المجال بعض القصاصين، وأثبتوا تفوقاً في هذا الميدان، وتحمل تمثيلياتهم آثار الحوادث، وتعطي دائماً مجالاً للتفكير، وعلى كل حال أصبح لا يخشى من عودة التمثيلية ذات الهدف والواقعية الشعبية، وأخذت النظارة تتزايد عدداً وذلك بفضل جرأة وإيمان" جان لوي بارو" وعمله البناء الذي يقوم على تعاليم أرتو، ويفضل بعض الفنانين الآخرين الذي يعملون في فاقة تزيد من فضلهم.

ومما يدل على أن الشعر لا زالت له مكانته في المسرح تماماً كمكانة الحرية من الحياة، أن المخرج بارو تمكن من عرض تمثيليتي" الحذاء الحريري" ثم الرحيل عن الميدي"لكلوديل" وعرض المخرج جان فيلار تمثيلية" جريمة قتل في الكنيسة للشاعر الإنجليزي ت.س. إليوت، كما عرض جاكمونت تمثيلية " دار برناردا ويرما" للكاتب ج.ف. لوركا، وعرض المخرج ريموند رولو تمثيلية " سارق الأطفال" للكاتب سوبر فييل، والمخرج جورج فتالي تمثيليتي" السويسري" للمؤلف أودبيرتي" وأبيفاني" للكاتب بيشيت.

في مفترق الطريق

وصل الفن المسرحي إلى مفترق الطرق، ولم يكن للاختراعات الآلية أثر قوي في مصيره، ولكن ربما أدى التليفزيون والأفلام المجسمة الملونة إلى

امتزاج كل العناصر التعبيرية التي تؤدي رسالتها على الرغم من تعددها، وعل كل حال فإن الثورة السياسية لاسيما في فترة التطور العسكرية لا تؤدي إلى نهضة جديدة في المسرح، إذ إن حياة المسرح مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالمدينة، وظهرت مدرسة كبيرة للفن التمثيلي تتطلب مجتمعاً واضح المعالم ذا ثقافة ناضجة، ولا يستبعد أن يكون المسرح أداة فعالة لتوثيق الصلة بين الناس بما قد يرقى إلى المجال العالمي.

الفهرس